Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz1519unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XV.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆

G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1904. I. HALBBAND

Literarischer Teil

	Seite
Heilmeyer, Alexander. Karl Spitzweg	1
— Hans Sandreuter	39
H., A. John MacWhirter, R. A. (aus dem Englischen)	75
Ostini, Fritz von. Arnold Böcklin	17
Ostini, Fritz von. Zum hundertsten Geburtstage Franz Hanfstaengls	71
O., F., von. Notturno	38
Schultze-Malkowsky, Emil. Willy Spatz	97

Vollbilder

	Seite
Böcklin, Arnold. Malerei und Dichtung	20
— Im Spiel der Wellen (Gruppe)	21
Dürck, F. Franz Hanfstaengl	71
Kaulbach, Fritz August von. Notturno	38
Klinger, Max. Abenddämmerung	32
MacWhirter, John, R. A. Ein Tälchen ohne Namen	78
— Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln	79
— "Over the Sea from Skye"	82
— Glen Morriston — Invernesshire (Loch Ness)	83
— Glen Cannich	88
— Juni in Tirol	89
Sandreuter, Hans. Malerei und Inspiration	42
— An der Himmelspforte	43
— Frauenschönheit	46
— Der Jungbrunnen	47
— Maggiafluss bei Bignasco	54
— Blühender Birnbaum	55
— Griechische Idylle	58
— Römische Hochwacht	59
Sandreuter, Hans. Römische Landschaft (Tivoli)	62
— Abend	63
— Frühlingsstimmung bei Muttenz	66
— Sommerlandschaft	67
Spatz, Willy. Tristan und Isolde	100
— Psalm 100	101
— Ein Engelskuss	104
— Harfenspielerin	105
— In Bethlehems Stall	112
— Predigt des Christentums im Bergischen Land durch den heil. Suitbertus um 710	113
Spitzweg, Karl. Der ewige Hochzeiter	4
— Der Festungskommandant	5
— Kunst und Wissenschaft	8
— Die Nachtrunde	9
— Dachstube	12
— Einsiedler	13
Stuck, Franz. An der Quelle	25
Urban, Hermann. „An Böcklin"	24

Textbilder

	Seite
Böcklin, Arnold. Meeresidylle	17
— Spiel der Najaden	21
— Venus und Amor	22
— Die Klage des Hirten	23
— Frühlingshymne	25
— Vita somnium breve	27
— Herbstgedanken	29
— Die Nereide	31
Böcklin, Arnold. Venus Anadyomene	33
— Kentaurenkampf	35
— Frühlingsreigen	37
MacWhirter, John, R. A. Loch Coruisk (Skye)	75
— Bonnie Scotland	77
— Pieve di Cadore, Titians Geburtsort	78
— Der Genfer See	78
— Altes Schloss (Welsberg)	79

Seite

MacWhirter, John, R.A. Florenz 80
— Studie einer Birke 81
— Die Kirche zu Rodel (Harris) 83
— Eine Skizze: Aussicht von einer Eisenbahn-Station in Tirol bei einem Aufenthalt von 5 Minuten 83
— San Michele (Turiner Ebene) 84
— Der Spey (Inverness) 85
— Taormina (Skizze auf blauem Papier) . . 86
— Studie von einem Kornfeld 86
— Eine wilde Hochlands-Szene (Glen Affric) 87
— Eine erschlagene Tanne, Studie (Gensachan, Inverness) 88
— Boulogne 89
— Das Glencoe-Gebirge 89
— Macon 90
— Späthen bei Perth (Der Nacht-Express verlässt Berwick) 90
— Loch Katrine 91
— An der Küste (Sizilien) 91
— Das Glencoe-Gebirge 92
— Bei Saas Fee (Skizze auf blauem Papier) 93
— Aussicht von der Brücke zu Perth . . . 94
— Wiesen-Blumen (Schweiz) 94
— Welsberg (Zwischen Bozen und Pieve di Cadore) 95
— Studie: Olivenbäume im Winde (Sizilien) 95
— Torweg zu Susa 96
Riedel, August. Franziska Hanfstaengl, geb. Wegmaier, die Gattin Franz Hanfstaengls . . 73
Sandreuter, Hans. Selbstbildnis aus dem Jahre 1900 40
— Bildnis eines jungen Mannes 41
— Herbstreigen 42
— Der Sensenmann 43
— Kind mit Bilderbuch 44
— Flora 45
— Kinderbildnis 46
— Knabenbildnis 46
— Der Spaziergang 47
— Charmey, Dorfplatz (Aquarell) 49
— Zwei Fresken im Saale der „Schmiedezunft“ in Basel 50, 51
— Die Markensammler 51
— Seealpsee im Kanton Appenzell 52
— Schweizer Kavallerieoffizier 53
— Schilflandschaft bei Stein a. Rh. 54

Seite

Sandreuter, Hans. Bei Lavorgo 57
— Rheinufer mit Barke 58
— Badeplatz mit gelber Pappel 59
— Partnunerhütten (Aquarell) 60
— Der Blausee bei der Frutt 61
— Ziegenweide im Bavonatal 62
— Il Decamerone 63
— Arnold Böcklin (Studie zur Medaille) . . 65
— Böcklinmedaille 65
— Zwei Fragmente aus dem Karton zu einem Glasgemälde im Bundespalaste zu Bern 66, 67
— Kauerndes Weib (Dekorativer Holzschnitt aus der Serie primitiver Farbendrucke) 68
— Tells Gefangennahme (Karton zu einem Mosaikgemälde für das Schweizerische Landesmuseum in Zürich) 69
— Kamin aus dem Wohnzimmer in Sandreuters Haus „Zur Mohrhalde“ in Riehen bei Basel 70
Spatz, Willy. (Nach Original-Aufnahme) . 97
— Die Flucht der heiligen Familie 99
— In der Hängewiege 100
— Schlafendes Kind 101
— Kinderakt 101
— Drei Mädchenköpfe 102, 104, 105
— Ein Kuss 106
— Sehnen 107
— Träumerei 109
— „Kommet her zu mir . . . .“ 110
— Gang der Hirten zur heiligen Familie . . 111
— Männerstudie 113
— Weibliche Rückenfigur 113
— Ein Junge 114
— Kinderfreude 115
— Gitarrespielerin 116
Spitzweg, Karl. (Nach Original-Aufnahme) 1
— Der Kaktusfreund 3
— Der Husar 4
— Der Briefträger 5
— Der Antiquar 7
— Der Wachposten 10
— Der Klapperstorch 11
— Der Einsiedler 12
— Der Aktenwurm 14
— Präsentiert das Gewehr! 15

KARL SPITZWEG

VON

ALEXANDER HEILMEYER.

Wer es unternimmt, an der Hand der zahlreichen Schöpfungen dieses Meisters auf seine Art näher einzugehen, wird vor allem das Milieu näher kennen lernen müssen, aus dem diese eigenartige Erscheinung hervorgegangen ist. Denn nicht leicht ein anderer ist mit seiner unmittelbaren Umgebung so innig verwachsen und zeigt so deutlich ausgeprägte Züge des gemütlichen Münchener Wesens als gerade Spitzweg. Unwillkürlich wird man an das München, wie es zur Zeit Ludwigs I. war, erinnert. Diese Vorstellung führte auch uns dazu, dass wir zunächst nach früheren Aufzeichnungen oder Zeugnissen von Zeitgenossen zu forschen anfingen, einzelne hochbetagte Personen besuchten, öffentliche Sammlungen, Bibliotheken und Archive durchwanderten, jedoch ohne Erfolg. Doch geschah es eines Tages, da wir gerade ein im ältesten Teile der Stadt gelegenes Gebäude betraten und im Innern unerwartet reizvolle Winkel entdeckten, dass uns plötzlich die Augen aufgingen, wo und wie man sich lebendige Anregungen zum Verständnisse von Spitzwegs Kunst erholen könnte. Von da ab glaubten wir öfter die Spuren seiner Muse wahrzunehmen. Wir fühlten uns angezogen von den vom grossstädtischen Verkehr noch wenig berührten alten Gässchen und Plätzen und den von altertümlichen Gebäuden eingeschlossenen Höfen, die so lauschig und still sind, dass nicht selten am hellen Tage ein Wiesel oder Marder nach einem

Karl Spitzweg

Taubenschlage schleicht. Wer je einmal seine Schritte zur Auer Vorstadt lenkte und von den Höhen des Lilienberges auf das Häusergewirr zu seinen Füssen niedersah, auf die mit Schindeln und alten Ziegeln bedeckten Herbergen, die meist von kleinen Handwerkern, Schustern, Schneidern, Näher- und Wäscherinnen bewohnt werden, der kann manchen intimen Einblick in das alltägliche Kleinleben dieser Leute werfen.

Zu verschiedenen Zeiten wird auf dem Platze der Mariahilfkirche in der Au ein Trödelmarkt abgehalten, der unter dem Namen „Auer Dult" jedem Münchener wohl bekannt ist. Von jener Höhe aus gesehen gewähren die zahlreich aufgeschlagenen, oft mit bunten Lappen behangenen Buden und Stände, die mit weissen Blahen bespannten Wagen der Geschirrhändler u. a. m. einen ergötzlichen Anblick. Die gewöhnlichsten und seltsamsten Dinge findet man hier nebeneinander. Leinen, Tuch, Kleider, Hausrat werden feilgeboten neben alten Kostümen, Waffen, Münzen und Schmuckstücken jeder Art und jeder Fasson, weiter Bilder, Bücher, Kupferstiche, Mausfallen, Vogelbauer, alte Schlüssel, Schlösser u. s. w. Alles in allem ein Sammelsurium, ein kaleidoskopisches Riesenbild aus all den tausend Kleinigkeiten zusammengesetzt, die im alltäglichen Leben dem Menschen unentbehrlich erscheinen. Und dazu kommt noch das Treiben einer bunt durcheinander gewürfelten, froh bewegten Menge mit den auffallenden Gestalten der Marktschreier, Bänkelsänger, Harfenzupferinnen, umgeben von Scharen lärmender Kinder.

Entrollen wir ein anderes Bild, das in seiner reineren Atmosphäre mehr ruhige Beschaulichkeit und behagliches Stilleben atmet. Vor der Stadt liegt ein geräumiges Landhaus. Zur Sommerszeit bewohnt hier die Familie eines angesehenen Kaufmanns und Bürgers die im oberen Stockwerke gegen die Gartenseite zu gelegenen lichten und freundlichen Zimmer. Das Landhaus ist schon lange im Besitz dieser Familie und enthält auch Nebengebäude mit Lagerräumen und Stallungen, es besteht also immer eine Verbindung mit dem Geschäfte in der Stadt. Die Einrichtung der Zimmer stammt noch von den Grosseltern. Die Kommode ist aus schönem, glattem Kirschbaumholz gefertigt; ihre Formen sind steif und geradlinig; die Verzierungen an den Schlössern sind in dem modischen gräzisierenden Stile gehalten, ebenso die Stühle, die Wanduhr, selbst die Rahmen der Bilder an den Wänden. Eine Ausnahme machen die kleinen geschnitzten Rähmchen mit den Silhouetten von früheren Mitgliedern der Familie und einige ganz neue Goldrahmen mit modernen Ölgemälden. Denn man kann sich gegen den vom König gehätschelten, aufblühenden Künstlerstand nicht länger verschliessen. Der Hausvater verkehrt nicht ungern in einer Stammtischgesellschaft, der angesehene Maler angehören. Er geht schon längst nicht mehr wie der Grossvater im Hause und im Garten im geblümten Schlafrock von ostindischer Seide, in Mützchen und Pantoffeln einher. Einzig ein paar Liebhabereien hat er noch von den Ahnen übernommen. Im Garten pflegt er in abgesonderten Beeten seine Rosen und mit besonderer Liebe seltene Arten von Kakteen. Seine Gesellenjahre hat er in Paris verbracht und dort manche geschmackvolle Neuheit aufgegriffen, vor allem aber den Sinn für einen gewissen Komfort erhalten, der sich in den den Verhältnissen angemessenen Formen äussert.

Spitzweg, der selbst einer alteingesessenen, begüterten Kaufmannsfamilie entstammte, sehen wir nun von Anfang an mit dieser Welt des kleinen Mannes und wohlhabenden Bürgers innig vertraut. Zuerst lange Jahre als Lehrling und Gehilfe in der Hofapotheke tätig, später als Student an der Universität und endlich als Maler musste er im Umgange mit sämtlichen Schichten der Bevölkerung auf all die Dinge geleitet werden, denen er später mit geschärfter Beobachtungsgabe sein volles Augenmerk zuwandte. Als er dann, bereits dreissig Jahre alt geworden, sich entschloss, ganz der Kunst zu leben, hatte seine Vorstellungsweise bereits die Richtung genommen, welche vorzüglich von der damals im Aufblühen begriffenen Sitten- und Genremalerei, wie auch von der Landschaftsmalerei angezogen wurde. Der Akademie ging er weislich aus dem Wege. Die abstrakte Idealität eines Cornelius oder die philosophische Gedankenkunst eines Kaulbach konnten ihn nicht anziehen, so wenig wie das Isarathen König Ludwigs I. mit seinen neuangelegten Strassen und Plätzen, seinen Prachtbauten und Denkmälern. Die Altstadt mit ihren engen, krummen Gassen, ihren altertümlichen, im Innern oft reizvollen Kirchen, den mannigfaltig und eigenartig geformten Türmen, den hohen Häusern mit ihren verschnörkelten Giebeln fesselte ihn viel mehr. Er schlug seine Werkstätte in der Stube eines am alten Heumarkte befindlichen Hauses auf. Nur aus dieser Umgebung konnte ein Maler wie Spitzweg hervorgehen. Eine Zeitlang schien es, als würde seine Kunst von den gefeierten Tagesgrössen und überragenden Werken ganz in den Schatten gestellt, obwohl sich Kenner nie von ihr abwandten. So musste auch wieder das allgemeine Interesse dafür rege werden, sobald durch eine verwandte Strömung Empfindungen für die Darstellung gemütvoller, traulicher

Karl Spitzweg. Der Kaktusfreund

Zustände geweckt wurden. Diese Zeit ist jetzt da. Sie wurde in der modernen Literatur durch die sogenannte Milieu- oder Heimatkunst vorbereitet. Spitzweg steht uns heute wieder sehr nahe. Die Nachfrage nach seinen Bildern ist im Steigen begriffen.

Karl Spitzweg. Der Husar

Die Zünftler jeden Standes können es nicht verwinden, wenn einer Meister wird, der nicht zuerst eine geraume Zeit Lehrling und Gehilfe gewesen. Das Wort Autodidakt erzeugt immer einen üblen Beigeschmack in ihrem Munde und die gestrenge Kritik gebraucht es mit einem gewissen Nachdruck bei solchen, welche ihren Schulsack nicht ordnungsgemäss gefüllt haben. Auch bei Spitzweg wird dieser Umstand häufig betont. Es ist aber die Frage, ob einer auf irgend einer Schule so fleissig studiert hat, als Spitzweg im grossen Buche der Natur. Wer je Gelegenheit hatte, seine hinterlassenen Handzeichnungen durchzusehen, wird bald anderer Meinung werden. Vielleicht nur in Menzels Skizzenbüchern findet man eine solche Fülle von Studien aller nur erdenklichen Dinge bei gleich sachlicher Behandlung.

Nach alldem darf man sich Spitzweg aber keineswegs als einen Maler vorstellen, der etwa im Atelier oder im Freien nach dem lebenden Modell ausführliche Studien anfertigte, sondern eher als einen steten Beobachter mit lebhaft zwinkernden Augen. Er pflegte das Gesehene in zierlichen Umrissen auf gewöhnlichem Handpapier mit spitzem Bleistift festzuhalten. Die leichten, graziösen Striche tragen viel mehr den Charakter einer flüchtigen Notiz als einer ausführlichen Zeichnung. Es war ihm offenbar dabei mehr darum zu tun, den ersten packenden Eindruck dem Gedächtnisse einzuprägen und die charakteristischen Merkmale der Form wiederzugeben. Die ersten Anfänge,

Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der ewige Hochzeiter

meist Zierpflanzen, Blumen und allerhand Gegenstände in Haus und Hof zeigen noch die befangene Anschauung und die zage Hand eines Schülers, der Vorlagen ängstlich kopiert. Die Konturen weisen einen sauberen, scharfen Strich auf und die Schatten sind mittels schraffierter, gleichmässiger Linien angegeben. Man glaubt Übungen eines angehenden Graveurs oder Kupferstechers vor sich zu haben. In alten Münchener Familien bewahrt man hie und da solche Skizzenbücher mit ähnlichen Zeichnungen. Es gab damals in allen Ständen Liebhaber, denen ihr Beruf Musse genug gewährte, um auf Ausflügen und Reisen von besonders schön gelegenen Punkten eine oder mehrere Ansichten aufzunehmen. Diese Neigung weist immer auf einen entwickelten Sinn für das Schöne in der Natur. Als ein solcher Liebhaber anmutiger Gegenden hat auch Spitzweg zuerst die Landschaften der bayerischen Vorberge mit ihren prächtig gelegenen Seen aufgesucht. In einem kleinen Zeichenhefte aus dem Jahre 1833 finden sich Ansichten von Häusern, Gärten, Zäunen, Brunnen etc., gewöhnlich aus der Gegend von Peissenberg, Staffelsee und Partenkirchen. Auch Interieurs, Stuben, Ställe und Scheunen, selbst Kostümfiguren findet man in dem Büchlein. Ein Skizzenbuch vom Jahre 1842 enthält besonders sauber ausgeführte Motive von Pflanzen aller Art: Farrenkräuter, Disteln, Mohn, Reblaub, Kürbis, Efeu, Flechten und Moose. Meist ist eine Notiz über die Farbtöne in Licht und Schatten und die besondere Farbe der Blätter, Blüten und Stengel beigegeben. Man sieht es den Zeichnungen an, dass das Auge und die Hand des Malers von dem Verstande eines kundigen Botanikers geleitet und geführt wurde. Im „Kaktusfreund“ hat er seiner Vorliebe für das eigenartige vegetabilische Leben dieser Pflanzen einen behaglichen Ausdruck verliehen.

Karl Spitzweg. Der Briefträger

Die gleiche Sorgfalt verwandte er auch auf das Studium der Bäume. Er war bestrebt, das Charakteristische in jedem Detail wie im Ganzen hervorzuheben. Mit den einfachsten Darstellungsmitteln hat er schwierige zeichnerische Probleme gelöst. Das Gewirr der Zweige und Äste gab Anlass zu allen möglichen Überschneidungen und Verkürzungen. Solche Baumstudien aus Dachau, Holzhausen, Maxelrhain sind aus den Jahren 1854, 56 und 57 mehrere erhalten. Daneben sieht man auch noch verschiedenes Andere, das gerade in der nächsten Umgebung oder am Wege lag, so z. B. Bauernhäuser, Zäune, Stege, Gartentürchen, Ruheplätzchen unter alten Bäumen, sogenannte Marterln, Kreuze und Denksteine.

Im Sommer pflegte er die Gegend in weitem Umkreise zu durchstreifen. Nicht selten dehnte er seine Wanderungen weiter aus und besuchte die angrenzenden Gaue am Lech, an der Donau, Altmühl, Rednitz, Inn und Salzach, die reizvollen, kleinen schwäbischen Städtchen Landsberg, Mindelheim, Schongau, die Städtchen und Flecken im Ries: Harburg, Nördlingen, Wemding, in Franken Dinkelsbühl, Forchheim und Rothenburg und die Schlösser im Altmühltale. Im Altbayerischen besuchte er häufig Seefeld, Attmoning, Benediktbeuern, Ettal, Andechs, Burghausen, die Trausnitz bei Landshut, dann die Burgen und Festen in Tirol: Kufstein, Runkelstein, Tratzberg, Ambras und Tirol. Manchmal muss er wochenlang an einem Orte verweilt haben, dann hat er sorgfältig alle Einzelheiten beobachtet und gezeichnet. Mit verliebten Augen betrachtete er jedes altertümliche Wirtshausschild, jedes kunstreich geschmiedete Fenstergitter, die in Kupfer getriebenen Wasserspeier an den Dachrinnen, die geschnitzten Türen und oft in prächtigem Marmor ausgeführten Portale mit den Wappenschildern alter Geschlechter darüber. Ganz besonders aber liebte er die engen, krummen Gassen mit Häusern, wo ein Stockwerk über dem anderen vorragt und nach oben nur ein schmaler Streif lichten Himmels durchschimmert. Gewiss wanderte er auch in den lauschigen Obstgärten des früheren Stadtgrabens und bestieg die Wehrmauer mit dem gedeckten Gang oder eine Bastei und einen Turm. Gewöhnlich geniesst man von hier aus die prächtigsten Aussichten über das Häusergewimmel oder hinaus auf die nach allen Richtungen hinziehenden Landstrassen, bis in weiter Ferne ein blaues duftiges Band den Horizont begrenzt. Wie oft hat er solche Punkte in seinen Bildern festgehalten! Das Heimische, Trauliche solcher alten Nester, den romantischen Geist, der sie umweht, hat keiner inniger empfunden als er. Ihm braucht's kein Denkmal, jedes altertümliche Städtchen, jede Spur aus früherer Zeit mutet uns an wie ein echter Spitzweg. Selbst wenn er über das Nächstliegende hinausging und Anregungen aus zweiter Hand empfing, fühlte er nicht anders. Seine Motive zu den bekannten Nachtstücken mögen den architektonisch so reizvollen südtirolischen Städten, Venedig oder Granada entnommen sein, ihr Charakter bleibt immer derselbe. Spitzweg entwickelte eine überraschende zeichnerische Fertigkeit in der Aufnahme architektonischer Ansichten. Er brachte es fertig, ganze Häuserreihen, Strassen und Plätze ohne jedes perspektivische Schema mit freier Hand in leichten Linien auf das Papier zu entwerfen, so dass alles den Eindruck richtiger und natürlicher Verhältnisse erweckte. Man sagt, Spitzweg sei dabei vielfach von Hermann Dyck (geb. 1812, † 1874) angeregt worden. Dieser war bekannt durch eine überaus feinsinnige Erfindung und Behandlung von Architekturstücken.

Auf seinen Forschungsreisen in alte Kleinstädte begegnete Spitzweg sicher auch manche originelle Erscheinung. Er hatte dafür ebensoviel Sinn wie für verschnörkelte Ornamente, gewundene Gassen und alte Häuser. Es ist natürlich, dass sich dergleichen Personen zunächst in Ständen vorfinden, die sich durch einen ausgesprochenen Kastengeist von den übrigen abschliessen. Wo wäre dies mehr der Fall als bei den Soldaten und Bureaukraten! Und unter diesen wieder am meisten bei den Pensionären, die alle Vorurteile ihres Standes mit ins bürgerliche Leben hinübernehmen und das Bedürfnis fühlen, sich durch irgend etwas im Äusseren von den übrigen zu unterscheiden. Anfang und Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts lebten in Benediktbeuern noch alte Soldaten, welche die Napoleonischen Feldzüge mitgemacht oder in Griechenland gefochten hatten. Den Studien von Spitzweg nach zu schliessen, müssen manche interessante Köpfe darunter gewesen sein. Er studierte nicht bloss die Gesichter der alten Graubärte, sondern auch wieder ganz genau ihre Uniformierung und Ausrüstung. Noch sind einige Blätter mit Zeichnungen von Uniformstücken, Waffen und besonders ausführlichen Details einer alten Kanone erhalten. Es ist jedenfalls dieselbe, die er im „Festungskommandant“ abgebildet hat.

Karl Spitzweg. Der Antiquar

Einmal in der Nähe des Gebirges, versäumte er nie, den eigenartigen Trachten der Bewohner seine volle Aufmerksamkeit zu schenken. Für Kostüme, überhaupt für jede Art Kleidung bezeugte er grosses Interesse. Jene Zeit bot in dieser Hinsicht noch vieles. Wir dürfen nur die Sammlung von Hüten und Kappen König Ludwigs I. im bayerischen Nationalmuseum betrachten. Heutzutage fällt es schon schwer,

auch nur wenige solcher Stücke aufzutreiben. Damals aber gab es noch genug Schirmmützen, Stopselhüte, Igelkappen, Bratenröcke, Nankinghosen, eigentümlich geformte Stöcke, Schirme u. s. w. Spitzwegs Skizzenbücher bilden eine wahre Fundgrube für die Trachtenkunde. Sie enthalten ein ganzes Requisitorium von diversen Gegenständen, mit denen er Jäger, Gebirgler, Köhler, Bürger, Hochzeiter und seltsame Reisende auszustaffieren liebte.

Ebenso wie diesen Dingen wendete er vor allem seine Aufmerksamkeit der Gestaltung der menschlichen Figur zu, obwohl diese in seinen Bildern eine mehr untergeordnete Rolle spielt; er verwendete sie grösstenteils nur als Staffage zur Belebung der Situation. Seinen Zeichenbüchern nach war er jedoch redlich bemüht, den Bau des menschlichen Körpers sich einzuprägen. Er hat ganze Hefte mit Kopf-, Hand- und Fussstudien angefüllt. Aktzeichnungen hingegen sind selten. Worauf es ihm ankommt, ist in erster Linie, einen charakteristischen Kopf für eine originelle Kappe, schöne Hände oder ein hübsches Gesicht für eine schmucke Tracht zu finden. Daher die vielen Aufzeichnungen nach bekleideten Figuren. In seinen Draperiestudien sieht man genau, was er wollte, nämlich im Linienzug der Falten immer den Zusammenhang und Ausgangspunkt ihrer Bewegung deutlich zu machen; er studierte sozusagen den Mechanismus, nach dem sich diese vollzieht. Daher hat er seine Modelle am liebsten in einer bewegten Stellung gezeichnet.

Dieser vielseitigen Tätigkeit nach zu urteilen, erscheint uns Spitzweg fast wie einer jener emsigen Kompilatoren, die aus allen Spezialgebieten ihre Schätze zusammentragen und in bändereichen Lexikons aufstapeln. Und doch würden wir darnach höchstens auf einen Mann schliessen, der mit einer immer regen Aufmerksamkeit eine eingehende Beobachtungsgabe verbindet, Eigenschaften, die in der Wissenschaft wie in jedem anderen Fache menschlicher Geistestätigkeit den fleissigen Arbeiter und Sammler kennzeichnen. Sein scharfes Auffassungsvermögen, seine treffende Charakteristik lassen uns einen Kleinkünstler in der Richtung Gerard Dous vermuten, wenn nicht zugleich eine alles durchdringende Wärme der Empfindung und ein köstliches Spiel geistreicher und witziger Laune daran Anteil hätten. Schon seine Handzeichnungen verraten neben der ausserordentlichen Vielseitigkeit des Stoffes erstaunliche Einfälle und fruchtbare Anregungen zu malerischen Ideen. Mit einer gewissen Universalität fühlte er sich in die verschiedensten Zustände und Verhältnisse ein. Er erfasste die Dinge mit der ihm eigenen humoristischen Anschauung. Diese neue Seite seiner Begabung äusserte sich besonders in Bleistiftzeichnungen, die er am Abend entwarf, wenn er in gewohnter Weise seine Suppe eingenommen hatte und auf seiner Stube sass. Derselbe Mann, der nach aussen still und wortkarg war, der sich von jeder grösseren Gesellschaft zurückzog, war inwendig, wie Dürer einmal sagte, voller Figur. Es schien, dass, nachdem er tagsüber an der Staffelei gesessen und seine Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Aufgaben konzentriert hatte, diesem Zustande ein loses Spiel der Einbildungskräfte folgte. Bei Oberländer äussert sich dieses Phänomen mehr im Rhythmus der Linienführung; hier ist es ganz künstlerisches Element. Bei Spitzweg liegt es mehr in der Erfindung und Bearbeitung eines Stoffes. Die Darstellung bildet gleichsam die Pointe einer Erzählung oder deren witzige Auslegung. Er wirkt meist durch Kontraste. Dazu bot ihm seine Zeit und Umgebung genug Anlässe. Während der

Karl Spitzweg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Festungskommandant

Karl Spitzweg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Nachtrunde

Karl Spitzweg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Dachstube

Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

politischen Bewegungen des Jahres 1848 tauchten in der aufgeregten Bevölkerung alle Augenblicke die absonderlichsten Käuze auf. Er zählte damals zu den Mitarbeitern der „Fliegenden Blätter". Die knappe, scharfumrissene Form des Holzschnittes sagte ihm zu. In vielen gelungenen Illustrationen sieht man ihn häufig auf die revolutionären Ereignisse des Tages Bezug nehmen. Biedere aufgeblasene Handwerksmeister als Volkstribunen auf hohem Piedestal, entthronte Könige, Bürgermilizen, eingesperrte Redakteure, Studenten, Komödianten, Künstler und Bänkelsänger, Tänzerinnen, Kurtisanen und Betschwestern, Schornsteinfeger und Gassenkehrer, Sennerinnen, reisende Engländer, Türken und Araber kehren bald als Einzelerscheinungen, bald in humorvollen Gegenüberstellungen wieder. Aber seine Satire und sein Witz sind ohne beissende Schärfe, ohne bittere Ironie. Die Darstellung, wo sie nicht rein illustrativ wirkt, bewegt sich nicht selten in der Sphäre kontemplativer Anschauung; die Schilderung und Ausmalung des Stoffes nimmt sein ganzes Interesse in Anspruch. Häufig verfasste er den Text zu den Bildern selbst, denn die Gabe harmlosen Witzes stand im stets zu Gebote. Seine Briefe sollen oft von launigen Einfällen übersprudeln. Seine Handschrift ist, wie seine Art zu zeichnen, graziös und kraus. Handschrift und Zeichnung decken sich bei ihm wie bei keinem anderen Künstler; in beiden steckt ein entschieden ornamentaler Zug. Es ist nicht schwer, aus all diesem das literarische Moment in seiner Kunst herauszuschälen.

Soviel über den Zeichner Spitzweg. Über seine Entwicklung als Maler sind wir bei weitem nicht so gut unterrichtet. Es fehlen bestimmte Anhaltspunkte, wie und wo er sich zuerst geübt, gebildet und vervollkommnet hat. Gleich das erste Bild „Der arme Poet" bringt uns in nicht geringe Verlegenheit, wenn wir diese Fragen beantworten sollen. In seinen Skizzenbüchern, die, ehe sie in den Besitz der Kunsthandlung von Hugo Helbing in München übergingen, von seinen Erben aufbewahrt wurden, weisen die frühesten Anfänge seiner künstlerischen Versuche und Übungen nicht über das Jahr 1833 hinaus. Pecht in seinem Nekrologe in der „Allgemeinen Zeitung" (Jahrg. 1885) bezeichnet als das erste Bild eben den „Armen Poeten" und gibt als Entstehungsjahr 1837 an. Das Gemälde, in der Neuen Pinakothek zu München, trägt den Namenszug Spitzwegs und daneben steht 183., die letzte Zahl fehlt. Nun befindet sich in der Familie des unlängst verstorbenen Landschaftsmalers Hugo Bürgel ein Bild mit der Darstellung desselben Motives. Dieses trägt wiederum deutlich den vollen Namenszug Karl Spitzweg und die Jahreszahl 1839. Die Komposition ist bis in das geringste Detail ganz die gleiche, die malerische Ausführung aber weist ziemliche Unterschiede auf. Dem der Familie Bürgel angehörigen Bilde fehlen die satten, vollen Töne und die breite, tonige Behandlung des in der Pinakothek befindlichen. Es scheint mittels Lasuren zusammengestimmt und macht in allem den Eindruck einer Erstlingsarbeit. Damit soll nicht gesagt sein, dass das Bild vom Jahre 1839 das früher gemalte ist, denn der Fall ist häufig, dass dem Anfänger gleich ein guter Wurf gelingt und sein Werk Qualitäten enthält, die eine spätere Wiederholung desselben Sujets nicht erreicht. Wir sind nicht genug unterrichtet, um die Vollkommenheit des Bildes in der Pinakothek auf eine andere Weise erklären zu können. Denn erstaunlich bleibt es immerhin, wie sich Spitzweg von den ersten schüchternen Versuchen des Jahres 1833 bis zum „Armen Poeten" im Jahre 183. (37) entfaltete. Dieses Werk wird für den

Karl Spitzweg. Der Wachposten

Kenner immer den Reiz der ersten Blüte eines spätreifenden Talents enthalten. In der Komposition, in der malerischen Anordnung der Lichtführung, in den zarten Tönen der Schattenpartien und in der Harmonie der Farben wird es kaum von einem anderen der späteren Periode erreicht. Nach all diesem möchte man vermuten, er habe schon damals die Werke der alten Meister studiert, besonders die der Niederländer. In der späteren Zeit findet man Kopien, welche er gemeinsam mit Moritz Schwind in der Galerie von Pommersfelden anfertigte. Ob mehrere Blätter, die sehr interessante Schemata über Komposition, Licht- und Schattenverteilung, Anordnung der Farben enthalten und zum Teil von bekannten niederländischen Werken, Landschaften, Interieurs, Figurenbildern und Porträts abstrahiert wurden, in die erste Zeit seiner Studienjahre, oder, was noch wahrscheinlicher ist, anfangs der fünfziger Jahre entstanden sind, geht daraus nicht hervor, sie sind nicht signiert. Aber sie beweisen am deutlichsten, wie eingehend Spitzweg die Alten studiert hat. Das Beste seiner späteren malerischen Auffassung und Technik verdankt er jedenfalls ihnen. Sie zeigten ihm in überzeugender Weise, dass ein Bild seinen Hauptreiz erhält, wenn es von rein koloristischen Gesichtspunkten aus entwickelt wird. Zu dieser folgenreichen Einsicht wäre er ohne Kenntnis der alten Meisterwerke sicher nicht so leicht gelangt, wenn schon der gesunde Drang, seine Aufgabe von dieser Seite aus zu erfassen, in ihm lag. Er hat sicher viel über Anordnung des Stoffes, über die Wertung der Farben, über ihre gegenseitigen Beziehungen und Wirkungen nachgedacht. Die Alten lehrten ihn ein Bild abrunden und als ein für sich abgeschlossenes Ganze betrachten, das seinen besonderen Charakter schon durch das Format erhält. Bekannt ist, dass Spitzweg ein schmales aufrechtstehendes Rechteck ▯ bevorzugte; deshalb benützte er auch häufig die Brettchen eines Zigarrenkistchens. Sein Freund, der Landschaftsmaler Eduard Schleich, liebte ein ähnliches Format, bemalte es aber in horizontaler Richtung. Daher entstand die Anekdote, Schleich habe einmal mit flüchtigem Pinsel auf einen schmalen Streifen Pappe den flachen Spiegel eines Gewässers mit weitem Horizont dargestellt, worauf Spitzweg das Format nach seiner Weise ausnützte, um einen Wasserfall darauf zu malen. Dieses Geschichtchen ist nicht verbürgt, aber es ist gut erfunden und bezeichnet eine charakteristische Seite im Schaffen beider Meister. Bei seinen hohen und schmalen Bildchen, wie z. B. „Der Husar“, „Der Briefträger“, „Der Antiquar“ u. s. w. ist die malerische Anlage eine derartige, dass die beiden Seiten des Vordergrundes meist beschattet sind und den Blick auf die Mitte und nach der Tiefe des Bildes hinweisen. Diese Bewegungslinie vollzieht sich natürlich nicht in einer geraden Flucht, sondern windet und

schlängelt sich, um bald hier bald dort einen interessanten Punkt zu beleuchten oder eine reizvolle Aussicht zu eröffnen. Licht und Dunkel sind die beiden Hauptmomente, die Faktoren, mit denen er beständig rechnet. Man kann deutlich verfolgen, wie Spitzweg bestrebt war, jedes Bild nach einem anderen Plane aufzubauen. Bei seinen architektonischen Motiven kehrt häufig die Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund wieder. Manchmal erinnert diese Anordnung an eine mittels Kulissen aufgebaute Schaubühne.

Karl Spitzweg. Der Klapperstorch

Wie anschaulich er das Räumliche darzustellen versteht, ersieht man am besten aus den beiden Bildern: „Der Antiquar“ und „Die Nachtrunde“. Das eine Mal wird das Auge durch den Schatten, das andere Mal durch das Licht in das Gemälde eingeführt. Manchmal zieht eine prächtige Architektur alles Interesse auf sich. Als Kontrast hebt sich oft ein zierliches, schmuckes Gebilde, ein Brünnchen oder dergl. ab. Und dieses wird dann wieder der lebendige Mittelpunkt für irgend eine Szene, wie z. B. bei dem Bilde „Plaudernde Mägde am Brunnen“; auch „Der ewige Hochzeiter“, „Der Briefträger“ sind dafür bezeichnend. Manchmal, wie beim „Festungskommandant“ und „Wachposten“, liegt der Reiz der Darstellung in dem Hinweise auf eine zart verschleierte, duftige Ferne. Im „Festungskommandant“ bildet die horizontale Linie die Grundlage und erweckt im Verein mit der Landschaft den Ausdruck idyllischer Ruhe. Einen Kontrast hiezu bildet das Gemälde „Der Klapperstorch“. Hier bezieht sich alles auf die vertikale Richtung, der fliegende Vogel, der gerade über den Köpfen der Kinder schwebt, und der aufragende Kirchturm in der Ferne. Eine Kompositionsweise, die konzentrischen Kreisen oder einer Ellipse entspricht, liegt den beiden Bildern „Einsiedler“ zu Grunde. Die Figuren, als die Pointe der gegenständlichen Darstellung heben sich entweder dunkel gegen den lichten Grund ab oder sie sind als lichte Punkte durch kräftige, bunte Farben hervorgehoben. Bald liegt der Effekt und Glanzpunkt im Vordergrunde, wie z. B. beim „Kaktusfreund“ inmitten der prächtig ausgeführten Pflanzen oder beim „Aktenwurm“ in der Figur des Schreibers zwischen Büchern und Akten. Ein bezeichnendes Beispiel dafür bietet vor allem „Die Dachstube“. Nichts spricht für Spitzwegs malerischen Sinn mehr, als dass er bei seiner Lust zu fabulieren das Ganze doch immer aus der farbigen Anschauung heraus entwickelte und mit dem Stoffe zugleich den ent-

sprechenden koloristischen Ausdruck fand. Seine Malerei hat oft den Charakter einer geistreichen Improvisation. Dieses Moment hat er mit Eduard Schleich gemeinsam. Spitzweg verkehrte auch mit Rahl, wie er sich überhaupt den hervorragenden Koloristen seiner Zeit gerne anschloss. Und so hat er auch durch die französischen Maler Descamps, Isabey ebensoviel gewonnen, wie

Karl Spitzweg. Der Einsiedler

früher durch Cuyp, Wouwerman und die flämischen Meister. Jedenfalls war er schon anfangs der vierziger und fünfziger Jahre ein guter Kolorist und unterschied sich sehr von seinen Zeitgenossen, von denen Pecht in seiner Geschichte der Münchener Kunst sagt: „Die grobe Vernachlässigung des Handwerks, der Technik, blieb das gemeinsame Kennzeichen dieser romantisch-klassizistischen Periode".

Spitzwegs malerische Technik war eine sehr entwickelte. Zuerst scheint er mehr mit Lasuren gearbeitet zu haben, später trug er die Farbe pastos auf und liebte starke koloristische

Karl Spitzweg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Einsiedler

Wirkungen, besonders nach seiner französischen Reise. Er suchte das Stoffliche, die eigentümliche Struktur eines jeden Gegenstandes zu charakterisieren und besass eine ausserordentliche Fertigkeit, mit dem Pinsel zu modellieren. Am besten lassen dieses Moment seine Landschaften erkennen, wo er z. B. die stofflichen Merkmale von Luft, Felsen, Bäumen etc. durch eine entsprechende Behandlung hervorzuheben suchte. In seinen Architekturstücken bewundern wir seine ausserordentlich leichte Hand und graziöse Linienführung, besonders wenn er Schilder, ornamentalen Zierat und dergleichen mehr in flottem Zuge hinsetzte.

Spitzweg als Maler steht uns heute sehr nahe durch seine ungemein reizvollen Landschaften. Man hat das Gefühl, als hätte er zu dieser Kunst eine heimliche Liebe gehegt, indem er sich ihr nur verstohlen neben seiner anderen Tätigkeit widmete. Sie scheinen auch alle Erinnerungsbilder wiederzugeben, etwa wie er an einem schönen Sonntagmorgen durchs betaute Gras einer Wiese, die in ihrem vollen Prangen steht, nach einem nahen Dörfchen wandert, dessen weisse Giebel zwischen dem frischen Grün der Bäume hervorschimmern. Ein andermal folgt er einem Pfade, der durch den schwarzschattenden Tannenwald ins Gebirge hinaufführt. Das Gebirge sieht oft wie eine blaue Wand hinter den Bäumen hervor. Der Waldsteig führt auch an steilen Steinwänden vorbei in eine öde Schlucht, ganz mit Geröll und Felsblöcken bedeckt. Höchstens windet sich zwischen den Steinen ein Wässerlein wie ein silberner Faden oder es rauscht in der Tiefe eine Quelle. Die Steine sind mit Flechten und rötlichbraunen und grünen Moosen überzogen. Hie und da belebt ein bunter, schillernder Falter diese Einöde. Manchmal haust hier ein Einsiedel zusammen mit einer Dohle oder Elster. Doch wir gewahren auch freundlichere Gegenden, wo die Moosbeere wie eine Koralle vor dem Wanderer liegt, die Preiselbeere ihr Kraut emporstreckt und die Eidechse sich im Mittagsglanze sonnt. Spitzwegs Landschaften gemahnen oft an Naturschilderungen von Adalbert Stifter. Wenn unser Künstler in die Natur hinaustrat, liess er weit hinter sich die geschäftige Welt. Wie sein Zeitgenosse Schwind empfand er zuweilen romantische Regungen. Er fühlte sich eins und vertraut mit uralten Mären, wornach dem verirrten Wanderer im nächtlichen Dunkel der Heide ein scheussliches Reptil den Weg verlegt und er fliehend einem fernen Hause zueilt. Nebelgeister entsteigen feuchtem Grunde und tanzen ihren Reigen; Zwerge lauschen in ihrer unterirdischen Kammer, wie ihnen zu Häupten die Eisenbahn dahinsaust. Vor allem übt auch hier die Landschaft ihren Zauber aus. Solche Motive sind immer aus der subjektiv erfassten Naturstimmung herausgewachsen. Aber der tiefe Ernst, das Schauerliche und das Grausen, überhaupt die Dämonie in der Natur entspricht nicht ganz seiner Empfindung. Wenn er schon öde Wüsteneien, Gebirgsschluchten, Wasserfälle und ernste Tannenwälder schildert, so verweilt er dabei doch nicht mit dem rechten Behagen. Am wohlsten fühlt er sich an warmen, sonnigen Tagen, wenn ein lichtblauer Himmel über ihm leuchtet, wenn Feld und Wald in voller Blüte stehen, wenn der Wind über die erntereifen Felder streicht, die Lerche ihr Liedchen singt und die Kinder jubelnd ins Freie ziehen. Um diese Zeit zog es auch ihn hinaus aus den dumpfen Mauern der Stadt, seine Brust weitete sich und sein Auge sog mit Wonne all die farbigen Wunder und Herrlichkeiten ein. Er muss ein ungemein empfindliches Organ für landschaft-

liche Reize besessen haben, und sicher hat der Anblick einer schönen Gegend in ihm einen sehr nachhaltigen Eindruck zurückgelassen, denn seine Bilder sehen nie aus, als wären sie bloss nach der Natur gemalt, sondern sie sind aus ihr heraus empfunden. Eine kontemplative Stimmung

Karl Spitzweg. Der Aktenwurm

spricht aus ihnen, die so recht der Ausfluss eines durch und durch harmonischen Gemütes ist. Und darin liegt auch für uns heute das anziehende Moment dieser Schöpfungen. Neben den lichten Tagen und milden, dämmerigen Abenden liebte er vor allem auch die warmen, schönen Sommernächte, besonders im Süden, wo die Gestirne heller und glänzender leuchten. Er empfand den Zauber der italienischen Nächte, er kannte das herrliche Venedig im Mondenschein. Seine

Nachtbilder durchweht eine durchaus lyrische Stimmung. Nicht zum wenigsten war es auch hier der rein malerische Reiz, der ihn anzog. Aus dem gleichen Grunde interessierte ihn auch die Natur im Orient. Die Freude an der Schilderung bunten, farbenprächtigen Lebens, des strahlenden, türkisblauen Himmels, der in karmesinrote, orangegelbe, grüne und blaue Decken eingehüllten

Karl Spitzweg. Präsentiert das Gewehr!

Muselmänner und Wüstensöhne liess ihn solche Motive aufgreifen. Dazu fesselten ihn noch die Eigentümlichkeiten ihrer Lebensführung und das Fremdartige ihrer Rasse.

Woher er auch immer seine Stoffe nehmen mochte, seine kleinen Bildchen muten uns an wie köstliche Schilderungen und launig erdachte Geschichtchen. Wie auf der Bühne treten die Figuren auf: Handwerksmeister, Gesellen, Lehrlinge, Bürgermilitär, Aktuare, Beamte, Büttel, Nachtwächter, Feldschützen, Jäger, Köhler, Mägde und Kinder. Dazwischen wieder Türken, Mönche,

Ritter, Einsiedler, gelehrte Stubenhocker, Schulmeister, Kantore, Küster, Musikanten, fahrende Leute, Liebhaber und Sammler aller Art, eine bestimmte Gattung Hagestolze und verschüchterte alte Jungfern. Jede dieser Figuren spielt wie im Leben irgend eine Rolle, sie finden sich wie bei einem Stelldichein, handeln nach ihren Empfindungen und Launen und geben sich verliebten Torheiten und harmlosen Streichen hin. Spitzweg konnte von seiner Werkstätte aus manchem Nachbarn in die Stube sehen und hatte so Gelegenheit, viele Züge intimen Kleinlebens zu beobachten. Das Heimliche und Trauliche dieses täglichen Verkehrs zog ihn an und hatte in ihm einen beredten Schilderer gefunden. Er selbst lebte zurückgezogen. Man konnte ihn sogar einen Feind der Öffentlichkeit nennen. Seine Werke brachte er selten auf Ausstellungen. Er trennte sich schwer von ihnen und verschenkte sie lieber, als er sie verkaufte. Seine Kunst war ihm alles; in ihr ging sein Leben auf. Er entwickelte eine ausserordentliche Produktivität. Seine kleinen Bildchen müssen nach Hunderten zählen und in alle Welt verstreut sein; neuerdings tauchen sogar vielfach Fälschungen auf. Man erkennt sie am besten durch Vergleichung mit entschieden beglaubigten Arbeiten und den Handzeichnungen, die über viele Einzelheiten Aufschluss geben. Er liebte es, manche Motive in mehreren Variationen auszuführen. Sein bekanntes Signum ist kein sicheres Erkennungszeichen; nichts ist bekanntlich leichter zu fälschen als ein Monogramm. Jedenfalls handelt es sich dabei immer um Kopien. Spitzweg selbst ist unnachahmlich, seine Arbeiten wie seine Persönlichkeit sind Original. Er war und blieb naiv in allem und jedem, bis ein Schlagfluss am 23. September 1885 dem Siebenundsiebzigjährigen ein rasches und leichtes Ende bereitete. Es ist, als wäre mit ihm ein Stück Alt-München dahingegangen, eine Erscheinung, wie sie in solcher Art nur einmal auf dem an Spezies so reichen Kunstboden erblüht ist.

Arnold Böcklin. Meeresidylle
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

ARNOLD BÖCKLIN

VON

FRITZ VON OSTINI

In dem runden Dezennium, seit welchem die deutsche Nation — will sagen, seit welchem die oberen Zehntausend der deutschen Kultur — Böcklin besitzen, seinen vollen Wert kennend oder wenigstens zugestehend, ist über sein Werk so viel geschrieben worden, dass da zu tun fast nichts mehr übrig bleibt. Es ist eher Gefahr vorhanden, dass er zu viel beredet werde, dass sie in seine Schöpfungen zu viel hinein kommentieren und dem Volke den unbefangenen Genuss dieser künstlerischen Herrlichkeiten ganz unnötig komplizieren. Weniger ist uns immer noch über den Menschen Böcklin bekannt, obwohl nach und nach auch sein Bild immer klarer ersteht, von manchem ihm einst nahe Gestandenen gezeichnet. Gustav Floerkes „Zehn Jahre

mit Böcklin", die Tagebücher von Rudolf Schick und Otto Lasius, die inhaltsreichen Aufzeichnungen von Heinrich Alfred Schmid in seinem Texte zum grossen Bruckmannschen Böcklinwerk, Nachrichten des Feuerbachbiographen Allgeyer u. s. w. enthalten eine Fülle von Material über die Lebensumstände dieses Grossen und die Tageszeitungen haben seit seinem Tode immer wieder und wieder Erinnerungen einzelner mitgeteilt, welche sein Wesen beleuchten. Wer vor etwa fünfzehn Jahren Näheres über den Mann erfahren wollte, dessen Werke damals eben anfingen, den Gebildeten als die Taten eines der grössten Genies des Säkulums verständlich zu werden, der konnte lange fragen. Im Konversationslexikon war er mit ein paar Dutzend Zeilen abgetan und in meinem „Meyer" vom Jahre 1890 erhält er zudem auch noch wegen mangelhafter Zeichnung einen gehörigen Rüffel; es ist ihm vorgeworfen, dass er seine schönen Landschaften durch die schlechten Staffagen verdorben hat — z. B. die Gefilde der Seligen! Heute wissen wir denn doch, dass nur eine potenzierte Kritiklosigkeit es fertig bringen kann, den Meister kritisch zerpflücken zu wollen, der im Irren noch so viel grösser ist als viele Andere im besten Gelingen! Wir stehen freilich noch vor ihm wie vor einer gigantischen Erscheinung, für die uns der Massstab fehlt, weil sie uns noch zu nahe ist. Bloss dass sie gross ist, wissen wir, und sie wächst mit dem Ansehen immer mehr. Je näher wir ihn kennen lernen, desto klarer erkennen wir, dass das, was erst als Schwäche erschien, für ihn nur ein Nebensächliches war und sein durfte. Wenn er die Form einmal anscheinend vernachlässigte, so kam es ihm im betreffenden Falle einfach auf die Form nicht an, sondern auf anderes, eine Auffassung, die wir später durch eine Reihe seiner Aussprüche bestätigt finden. Das, worauf es ihm ankam, die Auslösung einer bestimmten Schönheitsempfindung durch bestimmte Harmonien der Farbe, hat er immer mit vollendeter Meisterschaft erreicht. Er hat dem Begriff Malen ein ganz neues Gesicht gegeben und nur wer versteht, was er da will, versteht auch, was er kann.

Böcklin als Erzieher! Das ist ein Wort, das wohl einst noch viel bedeutsamer zur Geltung gelangen dürfte, als es heute in Geltung ist. Aber erst muss diese unendlich harmonische Künstlernatur als Ganzes besser verstanden, die Einheitlichkeit von Mensch und Werk von denen voll erfasst sein, die von ihm lernen wollen. Die starke Eigenart seiner malerischen Ausdrucksweise hat es bis jetzt mit sich gebracht, dass die, welche als seine Schüler gelten dürfen, ihm zunächst in allem, in der Palette, wie in der Stoffwahl, im Räuspern und im Spucken viel zu ängstlich nachgingen. Das wäre keine allzu fruchtbare Erzieherschaft! Es kann einer von Böcklin erzogen sein im höheren Sinne und schliesslich mit der Palette Manets oder Uhdes, Zuloagas oder der alten Meister arbeiten. Wenn er nur wirklich so malt, wie er sieht und den reinen, grossen, unbeugsamen Willen hat, wie Meister Arnold!

Denn das grösste an ihm ist doch die stolze, aufrechte Art, in der er seinen Weg ging! Er war so sicher seiner Kunst, dass er sechzig Jahre warten konnte, bis er durchgedrungen war. Er wusste: der Tag muss kommen, an dem ich gelte, und wär's erst nach meinem Tode! Und hätte er gewusst, dass dieser Tag nie kommen würde, dass sein Name mit ihm in die Grube führe auf immer — ein Böcklin wäre auch dadurch um keinen Schritt von seiner Bahn abgelenkt

worden! Kunst kommt von Müssen! hat neulich ein Geistreicher gesagt und wahrlich, bei Böcklin kam sie davon! Enttäuschungen, Armut und Sorge, Hohn und Anfechtungen — was galten sie ihm? Ihn hat das Unglück nicht gemodelt und das Glück nicht erhöht. Seine Religion war die Schönheit, sein Leben eine ununterbrochene Tätigkeit in der unerschöpflichen Werkstatt seiner künstlerischen Gedanken. Er hatte unendlich viel zu sagen, soviel, dass dies siebzigjährige, arbeitsreiche Leben nicht hinreichte. Herrliches hinterliess er unvollendet. Seine Spätwerke: der Krieg, die Pest, sein Orlando Furioso lassen erkennen, dass seine Farbenkunst auf dem Wege zu noch reicheren und feineren Ausdrucksmitteln war, als ihm Alter und Krankheit die Hand lähmten. Immer klarer, immer bewusster und siegessicherer wird seine Kunst. Welch ein reicher Mann! Sein Freund Floerke sagt von ihm: „Alles bezieht sich bei ihm auf seine Kunst, alles misst er nach ihr, sie ist ihm Alles, ist Er!“ Wenn sich solche Kunstauffassung mit vollendeter Könnerschaft vereinigt wie bei Böcklin, so ist das doch wohl das Höchste, was man von einem Künstler sagen kann! Das heisst Idealismus, was einer sonst auch malen mag, heilige Haine und Halbgötter, russige Eisenarbeiter oder Soldaten! Hält man so manche von den Grössen des Tages, die nach dem künstlerischen Modejournal arbeiten, neben Böcklin, diesen Mann der reinsten künstlerischen Gesinnung, so packt es einen wie Ekel über die andern. Dieser unermüdliche Lerner ist nie bei andern in der Schule gewesen seit seinen Jünglingstagen, er lebte ausserhalb jeder Beziehung zu den wechselnden Zeitströmungen in der Kunst, er hat nie um den Erfolg nur einen Finger gerührt, ist jeder Clique fern gewesen, er wusste kaum, wo seine Bilder ausgestellt wurden, wer sie kaufte, wie man sie im Handel bezahlte, was man über sie sagte oder schrieb. Er wollte nur leben und malen, leben, um malen zu können, wenn ihn das Geschick auch manchmal dazu zwang, dass er malen musste, um leben zu können. So ist Böcklin im Grunde ein sehr einsamer Mann geworden, einsam in seinem Stolze und in seiner Geringschätzung aller Dinge, die ausserhalb seiner Kunst lagen. Und nach landläufigen Begriffen ist der Schaffende wohl auch kein glücklicher Mann gewesen, er, der einmal über die künstlerische Anregung in seinem Wesen sagen musste: „Woheraus soll man heutzutage zum künstlerischen Schaffen angeregt werden? Im Altertum hat das Leben das übernommen; aber das Leben, wie es sich heute abspielt, drängt eher alle Produktion zurück. Wir „leben“ so wenig! Wie wohnen wir zum Beispiel? Kaum zur Existenz ausreichend. Zusammengepfercht, in fremdem Haus, mit verbauter Natur, ohne Licht und Luft. Wie kleiden uns unsere Vorurteile und Kunstfremdheit, unsere Prüderie! Auch da ist nichts für Auge und Sinn. Menschliche Formen, von Weibern gar, sehen wir höchstens mal bei Unglücksfällen. Die Familie — haben wir nicht, sie hat uns. Die Frau — na, im Grunde hat doch keine ein ernsthaftes, echtes Interesse. Die Kinder? Anfangs vielleicht viel Freude, aber später Kampf und Sorgen. Patriotismus? Ich wäre der Tambourmajor, wenn alle Unpatriotischen im heutigen Sinne mal ausgetrieben würden. Woheraus soll man nun künstlerisch schaffen? Wodurch einmal heller sehen, freudiger, leichter sich aussprechen? Da bleibt nur der Wein. Der allein ist ein wirklicher Genuss. Er erhebt uns erst zum Menschen. Nur der Wein hilft uns gegen das Leben, trotzdem schaffen, nur er schenkt einem noch

manchmal Stunden, wo man den ganzen Kram vergisst und wunder glaubt, wer und wo man wäre!“

Wahrhaftig, so oft man diese Zeilen liest, immer tiefer packen sie einen! Welche rührende Klage in diesen wenigen Sätzen, die erzählen, wie sein Hunger nach Schönheit so oft ungestillt blieb, wie ihm materiell gerade das versagt war, was seine Natur brauchte, um sich voll auszuleben; wie er weder im eigenen Heim noch in der eigenen Nation das Verständnis und den Rückhalt fand, die er fordern durfte; wie er unter der Last wirtschaftlicher Sorgen stöhnte bis fast zum Ende. Aus diesen Klagen spricht die Empfindung, dass er noch viel Höheres hätte leisten können unter sonnigeren Lebensumständen, nach denen er sich wohl sehnte, wie ein Eingekerkerter nach der Freiheit, denen er aber seine künstlerische Überzeugung doch in nichts zum Opfer brachte. Und trotzdem schaffen, zum Trotz diesem Leben, trotzdem eine Fülle von Schönheit erstehen lassen voll Pracht und klarer Heiterkeit, voll von Wohlklang und befreiendem Rhythmus! In diesem Schaffen muss er doch wohl glücklich gewesen sein, der grosse Künstler, welcher aus der Welt, die ihn nicht verdiente, in jedem Augenblicke in eine andere Welt flüchten konnte, die er selbst sich gebaut! War er im landläufigen Sinne nicht glücklich, so war er es in einem besseren. Und gesegnet sei der Wein, der Schlüssel zu der Pforte, die in jene Welt für ihn führte, gesegnet sei er, auch wenn er vielleicht seine Kraft um eine kurze Spanne Zeit früher gebrochen haben sollte.

Ein unschätzbares Vorbild ist der Erzieher Böcklin in dieser Reinheit seines Strebens. In der Klarheit seines Willens ist er es nicht minder, er ist überhaupt eine der grössten künstlerischen Intelligenzen aller Zeiten und als künstlerischer Denker erinnert er ganz an Dürer oder Lionardo. Da war nie ein unsicheres Tasten und Suchen. Wenn er wirklich einmal experimentierte, so ging er dabei immer auf ein ganz bestimmtes Ziel los, er machte die Probe auf eine wohlüberlegte Rechnung. Wenn man sich in die Aufzeichnungen seiner obengenannten Vertrauten vertieft, erkennt man immer klarer, dass er auch nicht einen Strich ohne Zweck gemalt hat, dass kein Farbfleck ohne Absicht neben den andern gesetzt ist. Er weiss nicht nur genau, warum die Töne in der Natur eine bestimmte Wirkung zu einander haben, er weiss auch stets, welche Wirkung er mit den Farben seines Bildes auf den Beschauer haben muss. Sein Auge muss ein optischer Apparat von unglaublicher Schärfe gewesen sein und er übte es unablässig. Wer mit ihm je durch die Natur wanderte, wusste davon zu erzählen, wie Böcklin plötzlich stehen bleiben und viertelstundenlang vollkommen weltentrückt in eine bestimmte Richtung sehen konnte, um einen Eindruck aufzunehmen. Mit einem ungeheuren Gedächtnis begabt, lernte er auf diese Weise der Natur unendlich mehr ab als der, welcher die Wirklichkeit, ohne nach dem Warum? zu fragen, einfach gewissenhaft Strichelchen um Strichelchen kopiert! Weil er immer die Ursachen seiner Wirkungen genau kannte, sind diese Wirkungen stets so unglaublich intensiv. Er selber spricht den Grundsatz wunderbar schön und klar mit den Worten aus: „Gib acht, was auf Dich wirkt! Erst, wenn Du das „Warum“ weisst, kannst Du's auch!“ Böcklins Farbenkunst ist, freilich ohne dadurch irgendwie an künstlerischer Köstlichkeit einzubüssen, direkt eine Wissenschaft, und wer ihn gründlich und verständnisvoll studiert hat, mag als Maler unschätzbaren Gewinn davon haben.

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Malerei und Dichtung

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Er oktroiert uns seine Zwangswirkungen dabei nie auffällig oder brutal, motiviert das Vorhandensein jeder Farbe so selbstverständlich und leicht, dass wohl noch keinem die bemerkte Absicht in einem Böcklinschen Bilde den Genuss beeinträchtigt hat. Er schlägt oft nur einen Akkord an, der in der Seele des Beschauers weiterklingen und Harmonien wecken muss. Darum freilich muss man auch ein Böcklinsches Bild anders ansehen als irgend eine Vedute oder ein Anekdotenbild,

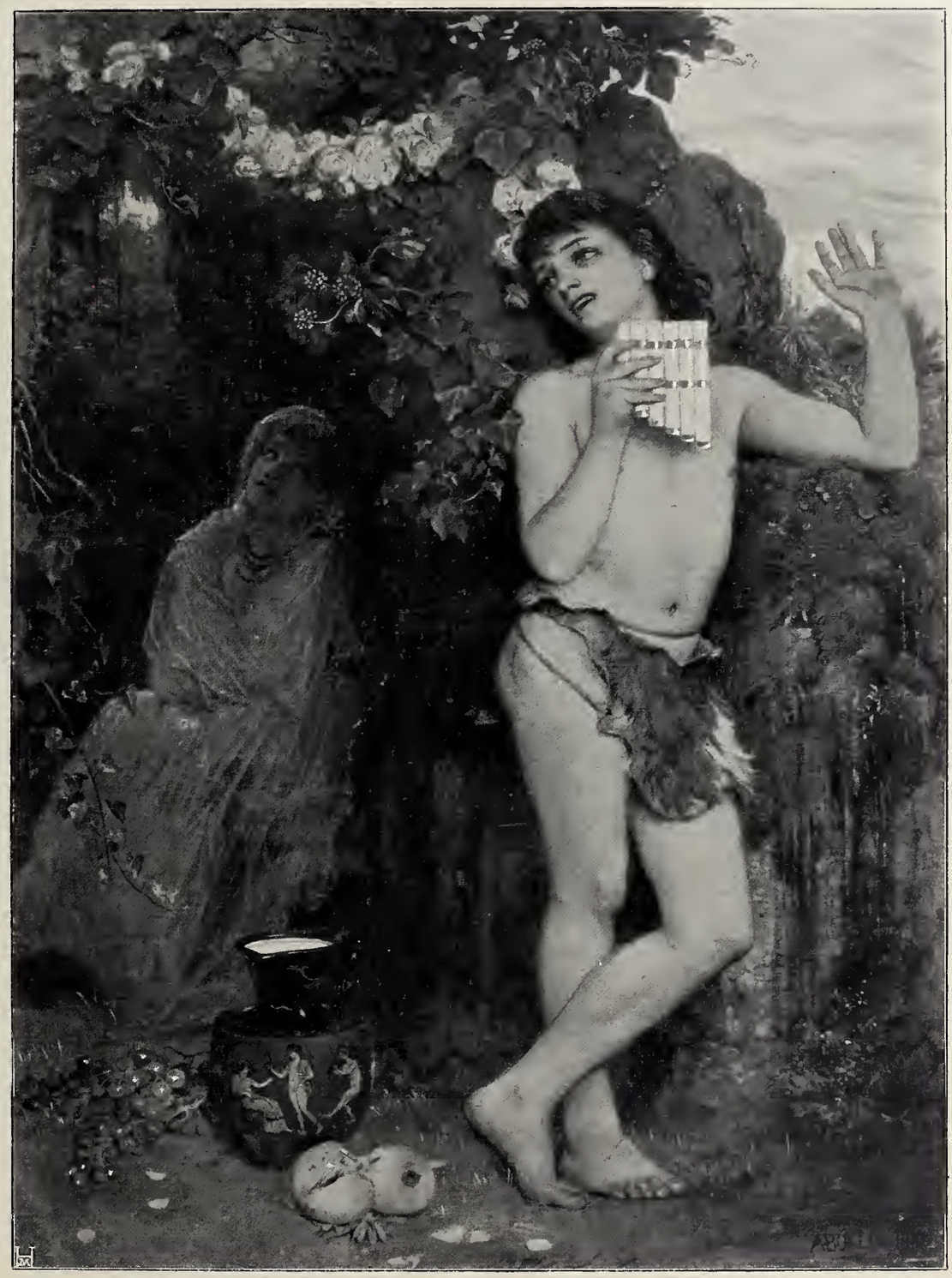
Arnold Böcklin. Spiel der Najaden
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

man muss sich eingehend mit ihm unterhalten und ergründen, was es will. Etwas, was nicht so ganz auf der Oberfläche liegt, will es immer! Und mit allem, was der Meister macht, will er etwas! Ein lichter Baumstamm in einem Bilde Böcklins steht nicht ohne ganz bestimmten Zweck da oder etwa bloss weil eben die dunkle Krone des Baumes auch einen Stamm haben muss. Er hat seine Beziehungen zu den Farben- und zu den Lichtverhältnissen, wirkt als Raum schaffendes Moment, aber vielleicht auch noch als Massstab für eine Gestalt — er kann für den Maler zehn verschiedene Zwecke gehabt haben, die er erfüllt, ohne dem Beschauer anders als ein ganz selbstverständlicher Baumstamm zu erscheinen. Wenn der Meister eine Ranke oder Blättergruppe im Vordergrunde eines Bildes anbrachte, so entsprang das nicht einfach dem horror vacui, dem

Bedürfnis, eine leere Stelle der Tafel auszufüllen; mit Staunen erfährt man von denen, die ihm nahe standen, wie weit seine Kunst in diesen Dingen über den gedankenlosen Kompositionskünsten steht, die gerade in seiner Zeit gelehrt wurden. Da hat alles seinen Zweck: Fülle, Gestalt, Grösse und Farbe jener Pflanzen! Wer die schöne stille Landschaft „Herbstgedanken“ betrachtet, welche in diesem Hefte wiedergegeben ist, wird sich vielleicht ganz besonders an dem so natürlich gegebenen Laub der Platanen erfreuen, die am Bache stehen und von denen ein paar Blätter im

Arnold Böcklin. Venus und Amor
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

Wasser schwimmen. Und der Zweck dieser scharfkantigen Blätter? Sie sollten durch den Gegensatz die Wiese darunter, auf welcher das träumende Weib wandelt, still und herbstlich öde machen. Diese Wiese, durchstickt mit einer Menge von Herbstzeitlosen, hätte an sich nicht ruhig gewirkt, die charakteristischen, melancholischen Blumen aber wollte der Maler nicht missen. Er sagte zu Floerke: „Sie glauben hoffentlich nicht, dass ich diese zackige Geschichte um ihrer selbst willen gemalt habe! Van Dyck und andere waren klugerweise imstande, einen Kopf, der ruhig erscheinen sollte, trotz aller Arbeit darin, mit einem Teppichornament u. s. w. zu umgeben.“ Und so wie jemand seine Teppichornamente oder Tapeten um den Kopf herum malt, um ihn ruhig erscheinen zu lassen, so malte Böcklin seine Platanenblätter und Ästchen in die Luft hinaus, damit es darunter einfacher und stiller werde. Die Anregung zum Bilde hatte eine Jugendreminiszenz gegeben — Herbstzeitlosen! Um die war es ihm zu tun gewesen, ihnen galt



Arnold Böcklin. Die Klage des Hirten

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

der ganze übrige Apparat im Bilde samt der melancholischen Frauengestalt, deren blaues Gewand auch wohl dazu da ist, um die bleichen Blumen in der Wirkung zu heben. Und die verstreuten Herbstblätter im Gras dienen dem gleichen Zwecke. Das Beispiel ist unendlich kennzeichnend für die Tiefe der Böcklinschen Kunst, in der die Einzelheiten so wunderschön sind und doch sich nur dienend dem Ganzen einfügen. Auf das Ganze kommt es ihm immer an und das gesamte unerschöpfliche Arsenal seiner Technik ist bei ihm nur für den künstlerischen Gedanken da. Dieser grösste und bewussteste Techniker aller Zeiten schätzt die Technik nur als ein Nebensächliches ein, etwa so, wie ein Dichter die Grammatik seiner Sprache betrachten mag; er taxiert aueh unter den anderen Meistern alter und neuer Zeit jene oft unverdient gering, die sich zu viel auf ihre Geschicklichkeit zu gute taten. Er nennt Rembrandt ein kleines Talent im Vergleich mit Tizian, weil des ersteren Hauptaugenmerk auf das Machen gerichtet sei. Er urteilt ziemlich schroff über Feuerbach, der doch auch ein Hochstrebender war, aber nach Böcklins Überzeugung nicht mit den richtigen Mitteln arbeitete: „Feuerbach habe nie den Gedanken des Bildes im Sinne, sondern es schwebe ihm immer unbestimmt vor, dass das Bild wie ein Tizian oder Carracci aussehen müsse, und dies suche er zu verkörpern, gleichviel, ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache gehe er nach, sondern der Farbenidee!“ Auch bei Böcklin entstand mancher Bildgedanke aus einer Farbenidee. Aber er reifte in des Künstlers Seele zu klarer Schönheit aus und wenn dieser ihm dann Gestalt lieh, so waren die farbigen Mittel, über die er mit spielender Meisterschaft verfügte, eben nur die untergeordneten Mittel für einen höheren Zweck. Dieser unvergleichliche, gottbegnadete Meister der Farbe verachtete das, was man einen Koloristen heisst, war alles eher als dies! Und ebensowenig, als er ein Farbenfeuerwerk um seiner selbst willen abbrennen mochte, wollte er im Bilde eine Geschichte erzählen, damit die Geschichte erzählt sei. Auch das Gegenständliche war ihm nur Mittel, einem Eindruck Gestalt zu geben! Dass ein Böcklin zu der Fabelwelt der Alten kam, das war eine Notwendigkeit, tief in dem innersten Wesen seiner Kunst begründet. Nicht nur, weil diese Fabelgeschöpfe, in welchen die schöpferische Phantasie eines Volkes mit zweifellos starkem Natursinn Stimmungen und Natureindrücke verkörperte, zur Illustration und Verstärkung solcher Stimmungen sich von vornherein eigneten, sondern weil sie in ihrer Vielgestaltigkeit eben Gelegenheit zur mannigfaltigsten Verwendung nach den Zwecken des Malers boten, die Schönheiten des nackten Menschenleibes mit den grotesken Formen und schillernden Farbenspielen des Tierkörpers vereinigten, weil diese Gestalten als Belebung der Natur keine andere Logik als die des Malers verlangten. So entstand Böcklins Romantik aus dem innersten künstlerischen Bedürfnis heraus, sie ist ein untrennbarer Teil seiner Persönlichkeit und es ist kläglich zu sehen, dass immer wieder manche Kritiker den Landschafter Böcklin vom Romantiker trennen wollen und letzteren geringer einschätzen wegen der bekannten Vorwürfe bezüglich der Zeichnung. Der Figurenmaler Böcklin und der Landschafter Böcklin sind eins und der erstere ist so tief im Wesen und steht so hoch als der zweite! Man nehme einmal seinen reitenden Tod aus der Herbststurmlandschaft bei Schack, den Lindwurm aus der Felsschlucht, den Kahn mit der weissen Priestergestalt aus der Toteninsel, die Riesenfigur

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Spiel der Wellen

(Gruppe)

Hermann Urban pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

„An Böcklin"

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Quelle

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

Arnold Böcklin. Frühlingshymne
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

aus seinen Prometheus-Landschaften, man nehme, so wunderbar er das Meer malt, seine Nereiden und Meerkentauren, Fisch- und Froschmenschen aus seinen Seebildern — und man hat eben den Böcklin daraus weggenommen! Und diesen wesentlichen Teil seiner Kunst hat vor kurzem einer als — „schlecht gemalte Romantik“ abtun wollen! Dieser Mann, der das Wesen der Kunst in seiner Ganzheit umfasst, wie kaum ein anderer seit Jahrhunderten, soll nichts sein, als eben auch ein ausgezeichneter „Landschafter“ unter vielen anderen! Das ist eine Behauptung, die eine Abwehr nicht verdient!

Freilich lässt sich über den Landschafter Böcklin auch vieles sagen. Er steht weit abseit von seinen Genossen auf diesem Felde und hat ganz neue Werte für diesen Kunstzweig erobert! Kunstzweig? Das ist eigentlich eben ein Ding, das es für Arnold Böcklin nicht gibt. Sein Gebiet ist die Schönheit, ob er nun träumende Meerweiber oder einen einsamen Quell in der Felsschlucht malt. Auch bei den ganz wenigen staffagelosen Landschaften Böcklins empfindet der Beschauer immer jenen Eindruck aus einer fremden, besonderen Welt, fassen ihn jene wundersamen Naturschauder an, die auf anderen Bildern durch Faune oder Dryaden verkörpert oder durch weniger umfangreiche Staffagen beziehungsvoll verstärkt sind. Schon seine ersten Landschaften aus den vierziger Jahren fallen dadurch auf, die „Gotische Schlossruine“, „Die Felsschlucht mit dem Wasserfall im Mondschein“, die einst als Böcklins frühestes Ölbild galt. Eigentümlich ist es, zu verfolgen, wie ein ausgesprochen persönlicher Zug in diesen frühen Autodidaktenarbeiten viel stärker lebt, als zum Beispiel in der Periode seiner Römischen Landschaftsmalerei von nach 1850. Damals steckte ihm Schirmers Einfluss noch im Leibe und man versteht, dass er später sagen konnte: „Ich war lange Schüler von Schirmer, aber ich habe auch lange gebraucht, um mich von ihm loszumachen.“ — „In was?“ wurde er gefragt und antwortete: „In der ganzen Weltanschauung!“ Weltanschauung und Kunstanschauung waren in ihm eben nicht zu trennen, er war Gesinnungsmensch durch und durch. Und wenn Schirmer auch ein bedeutender Künstler gewesen ist, so spielt doch ein gewisses äusserliches Pathos, spielt die Phrase, wenn auch nicht im bösen Sinne, eine grosse Rolle bei ihm. Bei dem reifen Böcklin gewiss nicht, er wird immer einfacher, immer schlichter und inniger, sucht immer mehr, mit wenigem viel zu sagen. Seine römischen Landschaften, wie das Voltzsche Campagnabild, waren zum Teil noch überreich an Details, allerdings an künstlich gemalten Details, oft minutiös ausgeführt und von fast photographischer Naturtreue. Von den sechziger Jahren an wurde er grösser und grösser. Konnten jene früheren bedeutenden Landschaftsbilder schliesslich auch von anderer Hand sein; etwa von der Zeit an, da er die ersten Werke für Schack schuf, trug jedes von diesen unverkennbar den Stempel seines originalen Genies. Weiss man freilich, wie er schuf, dann weiss man auch, dass eben doch nur ein ganz Aussergewöhnlicher das leisten konnte. Jene Campagnalandschaft mit der ganzen Fülle ihrer Beobachtungen, grosser und kleiner Effekte, mit ihrem unerschöpflichen Reichtum an pflanzlichem Leben, das der Maler der Natur mit der Genauigkeit eines Botanikers abgelauscht hat, ist durchaus nicht vor dieser Natur entstanden, es ist einfach eine Zusammenfassung von Erinnerungsbildern. Eine Landschaft, deren charaktervolle Bildnisähnlichkeit jeder zu erkennen meinte, hatte

Arnold Böcklin. Vita somnium breve

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

in Wahrheit gar kein direktes Vorbild in der Wirklichkeit. Er hat die Natur nie kopiert und malte seine Studien mit den Augen. In der Fähigkeit, Eindrücke von Farben und Formen mit unverrückbarer Treue festzuhalten und in unbegrenzter Fülle aufzusammeln, ist Böcklin schlechthin ein Phänomen; die Physiologie seiner Kunst zu studieren, wäre eine Arbeit, ein Menschenalter wert! Auf jenes ungewöhnliche Vermögen gründet sich auch der Reichtum, die Macht und die Tiefe und der packende Reiz seiner Malerei. Er sah unendlich viel und vergass nichts, war unerschöpflich im Kombinieren, im Entdecken und Ausgestalten neuer Naturschönheiten. Namentlich die kleinen Einzelheiten der Landschaft sah er mit ganz anderen Augen als die anderen. Das bunte Gestein am Meeresufer, die Moose und Algen auf nassen Steinen und Felswänden, das vegetabile Kleinleben in den Spalten alter Mauern, die zersprungene, moosbewachsene Rinde der Bäume — was für eine Fülle von Anregungen gab ihm das zur Entfaltung koloristischer Schönheiten! Wie hat er Form und Farbe der Wellen studiert! Und wie die Tierwelt! Um seine Fabelgeschöpfe aus der Tiefe seiner Phantasie heraus erfinden zu können, brauchte Böcklin eine wahrhaft ungeheure Menge von Material an Naturbeobachtung. Man sehe einmal, wie er das Schillern der Schuppen im Fischschwanze der Meermaid auf seinem „Spiel der Wellen“ so verblüffend wahr gemacht, wie er den Wechsel dieser Wirkungen je nach der Tiefe des Wassers, in die der Körper eintaucht, verstanden hat! Fast bis zu unheimlicher Wahrheit gesteigert ist dies Phänomen in den Gestalten des schönen Bildes „Meeresstille“: der Fischschwanz der Meerfrau, die Schlangenwindungen des Schwanzes und der molluskenhafte grünliche Oberkörper des Nöcks, der eben untertaucht, das alles könnte wahrlich angesichts der Natur auch nicht natürlicher gemalt sein. Und doch ist es nur aus Erinnerungsbildern kombiniert, aus hunderten, wo nicht aus tausenden. Spielende Fische im Meer, raschelnde Schlangen im Waldgras, Frösche und Weichtiere aller Art hat der Künstler mit seinen wundersamen Augen studiert, bis endlich die Leiber dieser Meergeschöpfe in seiner Phantasie erstanden. Und so wurde die Seeschlange, welche von der „Nereide“ in diesen Blättern liebkost wird, so wurden alle die Wasserkentauren und Hippokampen, Meerfrauen mit zottigem Oberleib und fischschwänzigem Untergestell, Ungeheuer von ewig wechselnder, fabelhafter Erfindung — und alle glaublich! Böcklin lernte immer, lernte, so oft er die Augen aufschlug. Es gibt wahrhaftig grössere Virtuosen des Aktzeichnens als ihn, dem überdies das Leben das Studium nach dem Modell unendlich erschwert zu haben scheint. Aber wenige wird es geben, die das Menschliche, das Animalisch-Menschliche im Körper so verstanden haben wie er, und seine Frauenleiber sind da, wo er will, von berückendem Reiz, so zum Beispiel die Gestalt der Angelika, die von Ruggiero befreit wird, so die Nereide der „Meeresstille“ und viele andere! Und wie versteht er den Humor des Nackten! Wer kann die feiste Flötenbläserin auf seinem Sirenenbilde sehen, ohne herzhaft zu lachen, oder den dicken pustenden Faun im Frühlingsreigen?!

Böcklin, der in allen diesen Dingen eine so verblüffende Naturkenntnis besass und eine entsprechende Naturwahrheit erreichte, hat bekanntlich seine Bilder nie direkt nach dem Modell gemalt, womöglich nicht einmal die Bildnisse. Das sprechend ähnliche Porträt Gottfried Kellers

Arnold Böcklin. Herbstgedanken

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

ist nur nach dem Leben gezeichnet, gemalt ist es, ohne dass der Künstler sein Vorbild vor sich hatte. Durch Floerkes Aufzeichnungen ist Böcklins Grundsatz vom „Modell im Nebenzimmer“ bekannt geworden. Hier sollte es bei Zweifeln zu gelegentlichem Nachschauen dienen, aber nicht zwischen dem Künstler und seinem Werk stehen. In der Zeit vom Betrachten des Modells bis zur Rückkehr an die Arbeit war dann der Eindruck schon wieder durch das Medium des künstlerischen Temperaments gegangen, verarbeitet, vergeistigt, verklärt. So wollte er schaffen, dass er den Beschauer seines Bildes zwang, die Naturanschauung des Malers geniessend und bewundernd als eine schönere anzuerkennen; die Mehrzahl der anderen erreicht doch wohl mit ihrer Naturtreue nur, dass der Beschauer beifällig sagt: „Ja, so ist die Natur — der Maler sieht sie genau, wie ich!“ Über seine Studiumsprinzipien schrieb Böcklin übrigens einmal sehr bezeichnend an seine Mutter, als er 1857 von Rom fortreisen sollte nach Basel: „Ich suche hier noch manches Versäumte schnell nachzuholen, Antike und was überhaupt ins Gedächtnis eingeprägt werden muss. Der Student kann sich alles aufschreiben und später wieder nachlesen, der Künstler muss sich alles im Kopfe herumtragen. Zum Glück ist in meinem viel Platz. Mein Hut ist jedem anderen zu gross!“

Es kann freilich nur den allerstärksten Talenten und denen, die das allerreinste Streben haben, geraten werden, im Studium auf Böcklinschen Pfaden zu wandeln. Wer sich aus Bequemlichkeit von der Natur zu emanzipieren sucht, wird nicht weit kommen und von dem Unwahren wird sich auf die Dauer wohl keiner eine Flunkerei als erlebten Natureindruck aufschwatzen lassen. Bei den gedankenlosen und unehrlichen Nachahmern des Meisters kann man so recht verfolgen, wohin das führt. Nicht weniger Naturstudium treibt der, welcher Böcklins Studienweise verstanden hat und ihm folgen will, sondern mehr, unausgesetztes! In Wahrheit ist es sogar viel bequemer, fleissig vor dem Modell zu sitzen und sich die Lehren der Magistra artis schwarz auf weiss nach Hause zu tragen. Der Dutzendmaler, der sich von einer Strömung vorwärts führen lassen will, kann sogar den Kollegienheften der Magistra artis das Rezept irgend einer Richtung substituieren und je nach der Nachfrage Pleinairist, Impressionist, Verist, Vibrist oder sonst ein -ist werden!

Das ist übrigens auch charakteristisch für Böcklin, dass er, von Moderichtungen ganz und gar unberührt, dennoch im Laufe der Jahre selbst eine Anzahl von Theorien, welche von den Doktrinären jeweilig als alleinseligmachende ausgeschrien wurden, je nach Bedarf in seinem Schaffen berührt hat. Dazu gehört z. B. gerade das Pleinair. Im Grunde ist es ja selbstverständlich, dass einer, der täglich und stündlich die Wirkung des Lichts auf die Körper so scharfäugig verfolgte, keine Ateliermalerei im banalen Sinne treiben konnte. Verblüfft war aber doch alle Welt, als gerade zur Epoche der „obligatorischen Hellmalerei“ im Münchener Glaspalast ein altes Bild Böcklins ausgestellt wurde, das so hell und so luftig war wie nur irgend eins: der „Frühlingsreigen“, der auch hier wiedergegeben ist. Das war ein richtiges Pleinairbild und war etwa zwanzig Jahre früher gemalt — oder doch begonnen! Zu jener Zeit malte alle Welt, München mit den Pilotyanern voran, noch braun und dunkel, Böcklin aber malte eben mit den Lichtver-

hältnissen, die er für die angestrebte sonnig-heitere, frühlingsmässige Stimmung brauchte! Das Bild muss bei der Beurteilung seiner Kunst auch aus anderen Gründen ganz besonders interessieren. Rudolf Schick, der damals 1869 in Basel täglich mit Böcklin verkehrte, hat uns über die Entstehung des Werkes umfangreiche Aufzeichnungen hinterlassen und so können wir denn den Maler, wie den Denker Böcklin, den Techniker, wie den Ästheten so recht intim bei der Arbeit belauschen, können verfolgen, wie er eine Idee ausbaute, mit welcher geistvollen und feinfühligen Überlegung er auch das Kleinste bedachte, um zu der grossen Gesamtwirkung zu kommen. Wir sehen, dass

Arnold Böcklin. Die Nereide
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

kein Blümlein hier umsonst im Grase blüht und jede Bewegung der Gestalten Besonderes zu sagen hat. Die Notizen Schicks über dieses Bild sind ein unschätzbarer Beitrag zur Charakteristik Böcklins wie zur Psychologie des künstlerischen Schaffens und zudem überaus reich an wertvollen technischen und ästhetischen Ratschlägen. Wir haben keinen Grund anzunehmen, dass es Böcklin um dieses Bild ganz besonders mehr zu tun gewesen, als um ein anderes, und können aus dem einen schliessen, welche Intensität der manuellen Arbeit wie des Denkens er an ein Werk wandte! Und dabei riecht seine Kunst wahrhaftig nicht „nach der Lampe"! Jene „Wiesenquelle" hat Böcklin wohl ein halbes Dutzend Mal umgestaltet, bis ihm die Komposition genügte, und jedesmal scheint er sie in seinen Pointen vereinfacht zu haben, die Handlung des figürlichen Teils wurde fortwährend verändert; sie war nicht die Hauptsache und nur zur Illustration der Stimmung als Episode vorhanden. Die Hauptsache war die Wiesenquelle in ihrer Lieblichkeit und die Heiterkeit des Frühlingstages. Von jedem Entwurf blieb wohl das beste des Gesamtausdruckes bestehen und die Landschaft reduzierte sich auf ein Stück sanft gewölbter Wiesen-

fläche mit einem Stück Felswand. Aber welch ein Reichtum dann im einzelnen. Schick beschreibt das: „Tausende von kleinen, liebenswürdigen Motiven. Eckig ausgebrochener Fels, auf mannigfache Weise belebt. Felsrisse. Hier sprühend wachsendes, feines Gras, da eine Fülle von Blumen, blau, gelb und weiss, zuweilen zu Hauf, zuweilen einzeln, wenige aber präzise gezeichnete Gänseblümchen u. s. w. Auf der kalt dunkelgrauen Felsfläche Moose und Flechten, bald hell, bald dunkel, bald weiss, farbiggrün oder dunkelviolett. An den Stellen, die durch das Wasser angenässt werden, sind schlammige, langhängende grüne Flechten, kleine runde Blättchen, durch das Wasser erzeugt üppig grünes Moos und Gras. Nahe Gegenstände, z. B. Felsen, sind mit einem farbiggrünen Schimmel überzogen. Unten, an überhängenden Seiten der Felsbildungen zuweilen Capello di Venere (eine Farnart!). Im Felsen unbestimmte Risse und Flächen hin und her, bald fahlgrau, bald in farbigem, warm gelblich braunem Lokalton. Moos wie Sammet, schmale hell-gelbgrüne Lichtkanten am Rande, vorn tief farbig braungrüner Lokalton.“ Das alles und noch viel mehr ist in ein Stückchen Felswand hineingearbeitet. Kein Wunder, dass an einem Böcklinschen Bild nie eine Stelle gleichgültig oder gar langweilig ist! Und wie wird der Figurenschmuck durchdacht, wie wird Zweck und Wirkung jedes einzelnen Farbfleckes überlegt. Da ist erst der Himmel in kaltem Weiss gehalten. Böcklin lässt sich von Winterhalter überreden, ihn wärmer und gelber zu gestalten. Jetzt werden die Figuren unten grau, weil der warme gelbe Fleischton, durch den sie wirkten, ihnen durch das Gelb im Himmel entzogen ist. Auch der Kinderringelreihen geht nicht mehr von der Luft los. Also wird die Luft wieder kalt weissgrau übermalt, ohne Schein von Gelb oder Rot. Nun hat der Faun, der so nahe an der Fernsicht steht, diese Farbe wieder für sich allein und der Maler konnte von der Ferne bis zum Vordergrund die volle Farbenskala anwenden. Das ganze Quellbild von oben bis unten musste auf jenes Geschwätz eines Unberufenen hin wieder umgemalt werden. Bei dieser Gelegenheit kam auch die Quellnymphe an andere Stelle, in eine Höhle; später sass sie in einer schmalen Nische in der Felswand (vierte Version!), bis sie zuletzt den Platz am Wiesenrand erhielt. Erst war ihr ein sie überraschender junger Faun beigegeben. Dann fand Böcklin mit Recht, dass man unwillkürlich dabei an eine kommende Liebesszene denken müsse, dass aber ein derartiges anekdotisches Element nicht zur Grundidee passte. Die Quelle war die Hauptsache und zur Quelle hatte der Faun keine Beziehungen. Diese mussten gefunden werden und der Meister kam zum letzten Motiv: „Jetzt schöpfen zwei Pane; der eine steht auf einem Stein am Bachrand, zum Ausgleiten knapp, und erreicht eben noch mit der hohlen Hand (zunächst war es eine Schale) die sprudelnde Quelle; der andere, ein dicker Pan, will zu ihm hinuntersteigen und sucht Boden mit dem Fusse, findet aber keinen und wird ins Wasser plumpen. Er ist dabei ganz ausser Atem und die schweissigen Haare hat er sich aus dem Gesicht gesträubt.“ Nun haben die Burschen freilich eine starke Beziehung zum Element des Wassers gefunden. Die Nymphe ignoriert sie vollständig und plaudert mit einer Bachstelze, die auf ihrem Zeigefinger sitzt. So ist die von lichtblauem Schleier umflossene Gestalt in ihrer kühlen göttlichen Heiterkeit und im Gegensatze zu den erhitzten durstigen Panen prächtig als Personifikation des reinen, kühlenden Quells herausgehoben. Die

Fritz August von Kaulbach pinx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Notturno

Max Klinger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Abenddämmerung

Arnold Böcklin. Venus Anadyomene
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

bockfüssigen, steifbeinigen Gesellen sind diesem Gegensatz zu liebe so animalisch — Böcklin sagte „stinkig“ — als möglich gehalten, auch sehr kräftig in ihrem Gelbbraun und Rot. Und diese Farben haben ihrerseits direkte Beziehungen auf den lieblichen Puttenkranz in der Luft, der auch wieder kräftige frische Farben bekam und dabei nicht schwer wirken durfte. Jede Farbenpartie auf diesem Bilde hat ihre Geschichte, die Schick verdienstvoll festgehalten hat. Es wäre unendlich reizvoll, aber etwas zeitraubend, das ganze Werk zu analysieren. Hier konnte nur angedeutet werden, mit welcher reichen und beweglichen Überlegung Böcklin ein Bild ausgestaltete, wie es kommt, dass jede Einzelnheit seiner Arbeiten so wirksam, so fesselnd und vielsagend ist. Unbewusst empfindet eben jeder, dass alle Dinge hier etwas bedeuten und jedes Ding in Farbe oder Tonwert, in Form oder stofflichem Charakter wieder auf ein anderes hinweist, von einem andern bedingt wird.

Den erstaunlichen Reichtum, den Böcklin an Schätzen der Beobachtung besass, beweist auch seine Fähigkeit, einmal gemalte Themen aufs neue zu gestalten, ohne dass auch ein Strich vom zweiten Bilde nach dem ersten wiederholt wäre. Nicht nur das Leben hat ihn zur Übung dieser Fertigkeit gezwungen, indem die Käufer seine „Schlager“ wiederholt haben wollten, er selber hat anscheinend solche neue Versionen nicht ungern gemalt, sei es um seine Kraft zu üben, sei es um in einem zweiten Werk nachzuholen, was ihm etwa im ersten noch nicht vollkommen erreicht schien. Es existieren sechs Toteninseln, davon fünf aus früherer Zeit, die von einander vollkommen verschieden sind, verschieden an Stimmung, an Farbe, an Grösse, verschieden in der Architektur der Felsen — und alle doch gleich im grossen Eindruck, wie ihn etwa die schwarze Reproduktion festhält. Die „Villa am Meer“ hat er, verhältnismässig kurz hintereinander, zweimal für Schack und noch ein paarmal für andere gemalt, den „Kentaurenkampf“, den „Prometheus“, die „Ruine am Meer“, den „Kampf auf der Brücke“, das „Schloss mit den Piraten“ verschiedenemale variiert und immer wieder neue Bilder dabei geschaffen. Welch eine Formenfülle in seiner Phantasie! Mit den von dem schaffenden Böcklin verworfenen Möglichkeiten allein hätte ein Dutzend anderer, denen es an Ideen fehlt, recht anständig auskommen können. Diese überströmende Fülle von Ideen aber hatte er aus seiner steten Naturbeobachtung, er, dem schliesslich etwa ein mit bunten Moosen bewachsener Stein den Ton angab, auf dem sich dann in seiner Seele die Harmonie eines Bildes aufbaute. Hier ist der Punkt, wo der Erzieher Böcklin den Lernenden am meisten zu geben hat. Böcklin, auf den die eingeschworenen Naturalisten vielleicht mit einer gewissen Überhebung herabsehen zu können glaubten, weil er ihre Art von Naturstudium nicht trieb, er lehrt uns, wie man die Natur unendlich fruchtbarer studieren kann als diejenigen, die sie im Schweisse ihres Angesichtes abschreiben! Er selber hat dies übrigens zum guten Teil den Alten abgelauscht, denen er im einzelnen nie als Nachahmer gefolgt ist. Aber wie sie zur Natur standen, besonders die Deutschen der frühen Zeit, namentlich sein geliebter Roger van der Weyden, das wusste er. Im übrigen sprach er die Meinung aus, dass man in Bezug auf das, was er „malen“ nannte, von den Alten nicht lernen könne, weil keines ihrer Bilder heute so aussähe, wie sie es gemalt haben — cum grano salis genommen, wie es gemeint ist, eine bedeutsame Wahrheit!

Arnold Böcklin. Kentaurenkampf
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

Böcklin der Erzieher — Böcklin der Dichter! Er war einer und zwar von Gottes Gnaden! Ein Dichter von dem klaren und frohen Schönheitskultus, dem ein Goethe gehuldigt hat, und auch von weitumfassendem, von keiner Spezialität begrenztem Geiste wie der! Man könnte eine weit fortlaufende Parallele ziehen. Da ist die gleiche reiche Produktion, die doch immer nach der Tiefe strebt, die gleiche befreiende Heiterkeit und souveräne Beherrschung der Mittel, ist überall der gleiche reine Ausdruck von der Persönlichkeit des Schaffenden. Wie ein Werk Goethes gewinnt auch ein Werk Böcklins immer mehr und enthüllt immer reichere Schätze an Schönheit, je länger und intensiver man sich damit beschäftigt; wie bei Goethe, so fesselt uns auch bei dem grossen Schweizer bei näherem Zusehen das, was anfangs kalt liess oder gar abstiess. Immer, hinter jeder Kleinigkeit, steckt der ganze Mensch — nur dass es ihm nicht immer darauf ankommt, dem Herrn Beschauer gefällig zu erscheinen!

Es wird wenige moderne Meister — oder keinen! — geben, deren Besitz so grosses, dauerndes Glück gewährt wie der Besitz seiner Bilder. Obwohl ihm jede Neigung zur Empfindsamkeit, alles Süssliche und Gezierte abgeht, wie es das Publikum doch sonst weit mehr liebt als herbedle Art, sind Reproduktionen nach seinen Werken in wahrhaft ungeheurer Zahl ins deutsche Volk gedrungen, und wer das „Spiel der Wellen“, die „Flora“, die „Toteninsel“ oder die „Meeresstille“ an der Wand hängen hat in guter Nachbildung, wird sich sein Leben lang nicht daran satt sehen! Und erst der Glückliche, der ein Original besitzt und Tag um Tag neue Tiefen darin entdecken, neuer Schönheiten sich freuen darf! Es gibt Werke von ihm, die einer tatsächlich nie ausschöpfen kann, weil eben der Schaffende mit unerschöpflicher Freigebigkeit sich darin ausgab, dem Kleinod, an dem er schuf, immer neue

funkelnde Steine einsetzte. Zu diesen besonders gehaltreichen Bildern gehört das, welches jetzt „Frühlingshymne“ heisst, 1888 entstanden und hier ebenfalls nachgebildet ist. Der unglaubliche, ebenso kühne als heitere Farbenreichtum, die köstlichen Einzelheiten der Frühlingslandschaft, in welcher das Motiv „Es blüht an allen Enden“ so wundersam herausgearbeitet ist, die tausendfältigen Naturbeobachtungen, die da zusammengetragen sind, die Lieblichkeit und der Humor der fliegenden Amoretten, die jungerblühte Anmut der Frauenleiber — das alles zusammen gibt eine wahre Symphonie von Schönheit, mehr als eine „Hymne“. Der Titel ist übrigens so wenig von Böcklin selbst wie die Mehrzahl seiner übrigen Bildertitel, so trefflich viele gewählt sind. Es entsprach nicht seiner Art, das Vielfältige, was er in einem Werke gewollt hat, in einem einzigen volltönenden Schlagwort zusammenfassen zu wollen. Wie reich ist auch „Die Klage des Hirten“, dieses 1865 entstandene und erst allgemein „Daphnis und Amaryllis“ getaufte Juwel der Schackgalerie! Reich an technischen Reizen in seiner Farbenfrische sieht es aus, als wäre es gestern gemalt — reich an Anmut und geheimnisvoller, märchenhafter Poesie und auch wieder an überraschend naturtreuen Einzelnheiten in Landschaft und Stilleben! So ist es mit dem Bilde „Vita somnium breve!“, „Das Leben ein kurzer Traum!“, das im gleichen Jahre wie die Frühlingshymne entstanden, dem Stoffe entsprechend auf eine durchaus verschiedene Palette gestimmt ist, viel ernster und ruhiger! Was ist da neben der ebenso poetisch als geistvoll durchgeführten Haupthandlung — dem altbeliebten Motiv der Menschenalter in neuer Version! — an wundersamen künstlerischen Feinheiten im einzelnen zu beobachten! Und wie sind in der ganzen Erfindung Naivität und Grösse so packend vereinigt! Er wusste immer gross zu bleiben und dabei auf das Kleine doch die intensivste Sorgfalt zu verwenden! In dem grandiosen Werke „Malerei und Dichtung“ ist jedes Blättchen des Lorbeerhaines ausgeführt und jede Schattierung des Alabasterbeckens wie des Marmoraufbaues mit der Liebe des virtuosen Technikers ausgeführt. Aber der gewaltige, bedeutsame Rhythmus des Ganzen hat nicht darunter gelitten! Dies Bild der beiden hehren Göttinnen, die alle zwei aus dem gleichen Quell schöpfen, ist in mehr als einem Sinne das rechte Wahrzeichen von Arnold Böcklins Kunst!

Eine Seite dieser Kunst, die, wie so manche andere, ein tiefergehendes Spezialstudium verdiente, ist sein Humor! Der ernste, weltfremde Schweiger war ein Genie des Humors. In seinen humoristischen Werken lebt eine elementare Heiterkeit, eine Heiterkeit, die wahre Grösse hat. Sie offenbart sich in allen möglichen Dingen, in der Erfindung grotesker Geschöpfe, im Ausdruck der Gesichter, in der meisterlichen Wiedergabe körperlicher Unzulänglichkeiten. Die feiste Susanna im Bade in ihrem rosig blühenden Fett ist ein Produkt klassischen Humors. Nicht minder sagen kann man das von den schon erwähnten Sirenen, von zahllosen seiner Meerkentauren — im „Spiel der Wellen“ z. Beispiel! — von Faunen und Wassergeschöpfen aller Art, wie auch von der Erfindung ganzer humorvoller Szenen, so der „Fischenden Faune“, des „Spiels der Najaden“, der „Meeresidylle“, in welcher Böcklin bis zu burleskem Übermut sich versteigt. Der schmerbäuchige, sangesmutige Wassergott mit seiner primitiven Harfe ist ebenso komisch wie die Najade, die sich auf seinen Rücken geschwungen hat, mit ihrem dünnen Haarschopf und ihrem naiven Scham-

Arnold Böcklin. Frühlingsreigen

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

tüchlein. Komisch sind die Tritonenköpfe, die wie leere Kürbisse auf dem Wasser schwimmen, von hoher Komik ist der ganze musikalische Eifer dieses maritimen Gesangvereins. Es ist vielleicht keines der besten, aber wohl eines der charakteristischsten Bilder des Meisters, der es liebt, gerade auf den Gesichtern seiner Fabelgeschöpfe starken Empfindungsausdruck zu konzentrieren. Wie malte er das Lachen! Man sehe nur das blonde Meerweiblein unten im „Spiel der Najaden“ an oder gar Böcklins Meisterstück in dieser Art, den blumenbekränzten, weinroten Burschen im „Spiel der Wellen“, der die lichtblonde Meermaid gefangen hat! Und wie ist wieder dies Halberschrecken, Halbsichgeben auf dem Gesicht der letzteren geschildert, wie sind oft alle sehnsüchtigen Schauder der Kreatur den Gesichtern seiner Tritonen und Meerfrauen aufgeprägt! Die bedeutsamsten Werke von Böcklins Humor bilden wohl die sechs grotesken Masken von der Baseler Kunsthalle, in welchen er alle Hässlichkeiten und Dummheiten des Philisters monumental verewigt hat. Nur ein paar groteske Masken Michelangelos dürfte man aus Werken der Neuzeit neben sie stellen. Es ist, als habe der langverkannte Künstler in diesen Gesichtern seinen ganzen überlegenen Hohn wider das Banausentum engherziger Spiessbürger sich von der Seele schaffen wollen, und sollte es auch nicht wahr sein, dass, wie erzählt wird, Baseler Ratsherren die unfreiwilligen Modelle zu diesen phantastischen Schlusssteinen abgegeben haben, eine spöttische Widmung an gewisse rückständige Zeit- und Eidgenossen bedeutet die eigenartige Gesichterreihe gewiss!

Im Ernst wie im Lachen war er gewaltig, unser Meister Arnold. Nichts Menschliches und nichts Göttliches war ihm fremd!

☆

NOTTURNO

(Zu dem Bilde von F. A. von Kaulbach)

Abend war's — der Westen glühte
Trüb, vom Spätrot noch erhellt;
Herzenskrank und wandermüde
Schritt ich durch die stille Welt.

Abschiedweh lag auf der Stunde,
Todesruhe überall!
Nicht ein Vöglein in der Runde —
Nur der eignen Tritte Schall!

Leben! Willst Du mir dich neigen,
Wie der Tag auch, müd' und schwer?
Frug mein Herz — da klang ein Geigen
Von umgrüntem Söller her:

In des letzten Abendscheines
Tiefem Purpurschimmer stand
Dort ein Frauenbild, ein feines,
Eine Fiedel in der Hand!

Flüsternd jetzt und lauter wieder,
Glockenhell, kristallenrein,
Tönten wundersame Lieder
In das dunkle Tal hinein.

Heisse, sehnsuchtbange Klagen
Hab' ich heimlich da erlauscht,
Wie die Nachtigallen schlagen,
Wenn die Lenznacht sie berauscht.

Dann ein wildempörtes Grollen,
Dann ein Schluchzen, dumpf und weh,
Halberstickter Tränen Rollen
Und ein wimmerndes: Ade!

Mählich ward die Weise stiller,
Schier, als hätt' sie ausgeweint —
Und nun war's wie Lerchentriller,
Wenn die Morgensonne scheint!

Jauchzend, hell, mit Jubelsingen
Hob sich himmelwärts der Ton
Und er trug auf seinen Schwingen
All mein bittres Leid davon!

Wie von einer Zauberrute
Schlag entfloh der Sorgen Flor —
Und ich warf den Strauß vom Hute
Zu der Geigerin empor!

Silberlachen — Lichterfunkeln —
Und ein Fragen, wer ich sei?
Doch da schlich ich mich im Dunkeln
Dem beglückten Haus vorbei!

Sacht auf sammtnem Rasen schlug ich
Mich talab und heimatwärts
Und im vollen Busen trug ich
Dankbar ein befreites Herz!

F. v. O.

Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Malerei und Inspiration

HANS SANDREUTER

VON

ALEXANDER HEILMEYER

„Es ist einmal das Los des Künstlers, der seiner Zeit voraus war, dass sein Werk erst dann nach Gebühr aufgenommen wird, wenn sein Leib längst von der Erde verschwunden."

Es ist eine eigentümliche Erscheinung unserer Zeit, dass sich Künstler von starker Eigenart meist fern von ihrer Heimat und dem Lande, dem sie durch Geburt und familiäre Bande angehören, entwickeln und erst verhältnismässig spät Teilnahme und Anerkennung finden. Dieser Tatsachen muss man sich auch bei der Betrachtung von Hans Sandreuter erinnern, dessen Leben am 1. Juni 1901 zu Riehen bei Basel einen zu frühen Abschluss gefunden hat. Sein Nachlass war auf der Münchener Jahresausstellung 1903 im Glaspalast zu sehen. Die letzten Arbeiten zeigten ihn von einer Seite, die an ihm weniger bekannt und nur von wenigen noch in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt war. Die meisten wussten nur von seinen grossen, figurenreichen Bildern mit den prächtigen, leuchtenden Farben und ihrer stark dekorativen Wirkung. Alle guten Bilder wirken in diesem Sinne. Wie dekorativ sind z. B. die Böcklins! Nur macht man heute einen sonderbaren Gebrauch von diesem Worte, der sich mit dessen Begriff gar nicht deckt. Man spricht im Atelierjargon das Wort dekorativ aus und bezeichnet damit etwas sehr Oberflächliches. Man lernte jetzt Sandreuter vor allem als Landschaftsmaler kennen. Man sah, wie hier einer, der fast souverän alle Ausdrucksmittel beherrschte, der Natur zu Leibe rückte und jeden Eindruck fixierte, ohne einen Pinselstrich zu viel oder zu wenig daran zu wenden. Man fühlte, das Bild entstand Zug für Zug, die Hand ging bei ihm immer mit dem Auge. Das war alles wie aus einem Guss, direkt und unmittelbar ohne Umschweife hergestellt. Die Maler standen vor diesen Bildern und bewunderten die Sicherheit in der Handhabung und Anwendung der Mittel, die bewusste kluge Farbenberechnung, den koloristischen Reiz, die prächtige Wirkung des Ganzen. Natürlich wurden auch widersprechende Stimmen laut. Dem einen war die Luft zu blau. Grün und blau ist ein verfehlter Akkord, liess sich wieder ein anderer vernehmen, der die meiste Zeit mit Studien im Kuhstall verbrachte. Der dritte sprach von forcierten koloristischen Wirkungen, weil er mit Vorliebe mit dünnen wässerigen Farben alltägliche Geschichtchen auf der

Leinwand erzählte. Alles nur Ausflüchte, verlegene Redensarten so ungewohnten, starken Eindrücken gegenüber, im Grunde nur ein Nachklang dessen, was alles einst bei einem scharfen Luftzug der Kritik über Sandreuter in die Öffentlichkeit gedrungen war. Diejenigen, die unbefangen

Hans Sandreuter. Selbstbildnis aus dem Jahre 1900

genug hergekommen waren, um seine Werke auf sich wirken zu lassen, kamen öfter und freuten sich an den blumigen Wiesen, an den blühenden Bäumen, an der herrlichen Schilflandschaft, an der luftigen Weite der Bilder aus dem Tessin- und Bavonatal, kurz an all den farbigen Herrlichkeiten, die Sandreuter während seiner Sommerfahrten im Schweizer Land aufgespürt und verarbeitet hatte. Man sah die letzte Ernte und genoss die reifsten Früchte seines Talents. Dabei hatte man die Empfindung, hier sprach einer, der aus seinem reichen künstlerischen Schatze vieles zu bieten hatte, Dinge, die auf die gleiche Art und Weise ein anderer nicht geben konnte. Jeder begnadete Maler bereichert unsere Anschauung und unser Verhältnis zur Aussenwelt. Mit jedem derartigen Leben erlöschen daher Fähigkeiten, wie sie in solcher Art

nur einmal existieren. Ist eine Zeit auch noch so reich an künstlerischen Erscheinungen, das Eigentümliche, Persönliche einer solchen lässt sich nie ersetzen.

Sandreuters Entwicklung fällt in die Zeit, in der am Kunsthimmel die Sterne Böcklin und Marées am hellsten erstrahlten und jedem begabten Jünger als die natürlichen Wegweiser erschienen. Von Sandreuter wird erzählt, dass er schon um die Mitte der sechziger Jahre, als er einmal das Museum in Basel besuchte, von einem Gemälde Böcklins, der „Jagd der Diana", einen starken und nachhaltigen Eindruck erhielt. Und seitdem verfolgte der heranwachsende Jüngling mit immer grösserem Interesse das Schaffen und die Werke des Meisters.

Näher getreten ist er diesem erst viel später, als er sich schon äusserlich für den Beruf eines Lithographen entschieden hatte, der ihn zwar nicht auf dem direkten Wege seinem von Jugend auf ersehnten Ziele, Maler zu werden, näher brachte. Aber man muss doch diese seine Lehr- und Wanderjahre als die Vorschule zur späteren Meisterschaft betrachten.

Sandreuter, der am 11. Mai 1850 in Basel geboren wurde, verlebte dort auch seine Jugend. Der Rhein, das Münster, überhaupt das altertümliche Basel mit seinen krummen, hügeligen Gassen bildet den Schauplatz seiner Kinderjahre; hier tummelt sich der Knabe nach Herzenslust. Später, mit fünfzehn Jahren, kommt er in eine Pension nach Orbe im Kanton Waadt, um die französische Sprache zu erlernen. Als er zurückkehrt und den Wunsch äussert, Maler zu werden, stellen sich der Ausführung materieller Gründe wegen Schwierigkeiten entgegen. Nun wollte er sich wenigstens der Lithographie zuwenden. Man gab ihn deshalb zu einem Basler Steindrucker in die Lehre.

Bei diesem Meister verblieb er drei Jahre, ohne viel mehr zu lernen, als was er vorher bereits konnte. In seinen frühen Handzeichnungen hatte er sich schon eine sehr gefällige, leichte Manier angeeignet. Während des deutsch-französischen Krieges kam er nach Würzburg zu einem anderen Meister. Hier verdiente er soviel Geld, um seine Pläne weiter fördern zu können. Da er immer von München als Künstlerstadt sprechen hörte, ging er dahin. Der Versuch, dort unterzukommen oder seine Aufnahme in die Akademie zu erreichen, missglückte jedoch. Er kannte ja niemand, der ihn in seinen Absichten hätte unterstützen können. Da reifte in Sandreuter der Entschluss, nach Italien zu wandern. Unterwegs hält er in allen grösseren Städten Umschau, ob nicht irgendwo eine Stelle für ihn offen sei. Aber nirgends findet er ein Plätzchen. Seine Barschaft schmilzt zusammen. Die Aussichten auf eine Anstellung als Lithograph werden immer geringer, je weiter er kommt; dennoch lässt er nicht ab von dem Gedanken, Italien, das Land seiner Sehnsucht, aufzusuchen. Er übersteigt die Alpen. Nach Verona kommt er mit

Hans Sandreuter. Bildnis eines jungen Mannes

leeren Taschen; aber er hat Glück. Der erste Meister, bei dem er vorspricht, nimmt ihn in Dienst. Nach vierzehn Tagen merkt der Padrone, was an dem jungen Burschen ist, und will ihn durch einen Vertrag auf drei Jahre an sich fesseln. Aber Sandreuter ist nicht nach Italien gekommen, um an einem Orte still zu liegen und Geld zu verdienen; er will frei sein.

Die Zwangsjacke des Berufs ist ihm ohnedies zu eng. Er geht nun zu einem anderen Meister, arbeitet sechs Monate und verdient soviel, um wieder weiter zu ziehen. Über Mailand geht er dann nach Genua, dort geniesst er den Anblick des langersehnten Meeres und schifft sich nach

Hans Sandreuter. Herbstreigen

Neapel ein. Bei einem Lithographen, namens Richter, bleibt er hier ein ganzes Jahr. In der Malerakademie besucht er die Morgenkurse und arbeitet während des Tages in dem Geschäfte. Nach und nach konnte er daran denken, wie er wohl seinen Entschluss, sich ganz der Kunst zu widmen, verwirklichen könnte.

Immer lag ihm München dabei im Sinne. Er ging nach Basel zurück, aber nur auf kurze Zeit. Dann trieb es ihn nach München, umsomehr, da er hörte, der von ihm so verehrte Meister Böcklin befinde sich zur Zeit auch dort. Er erhält Zutritt in der Malklasse bei Barth und gehört bald zu den bevorzugten Schülern. Überglücklich meldet er seinem Bruder dieses Ereignis und bemerkt, dass er nebenbei Entwürfe für eine lithographische Anstalt anfertige und so sein Auskommen finde. Zugleich berichtet er auch, dass er bei Böcklin im Atelier gewesen, dass dieser ihm seine Malmanier (Tempera) expliziert und ihm geraten habe, nach Italien zu gehen.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Sandreuter pinx.

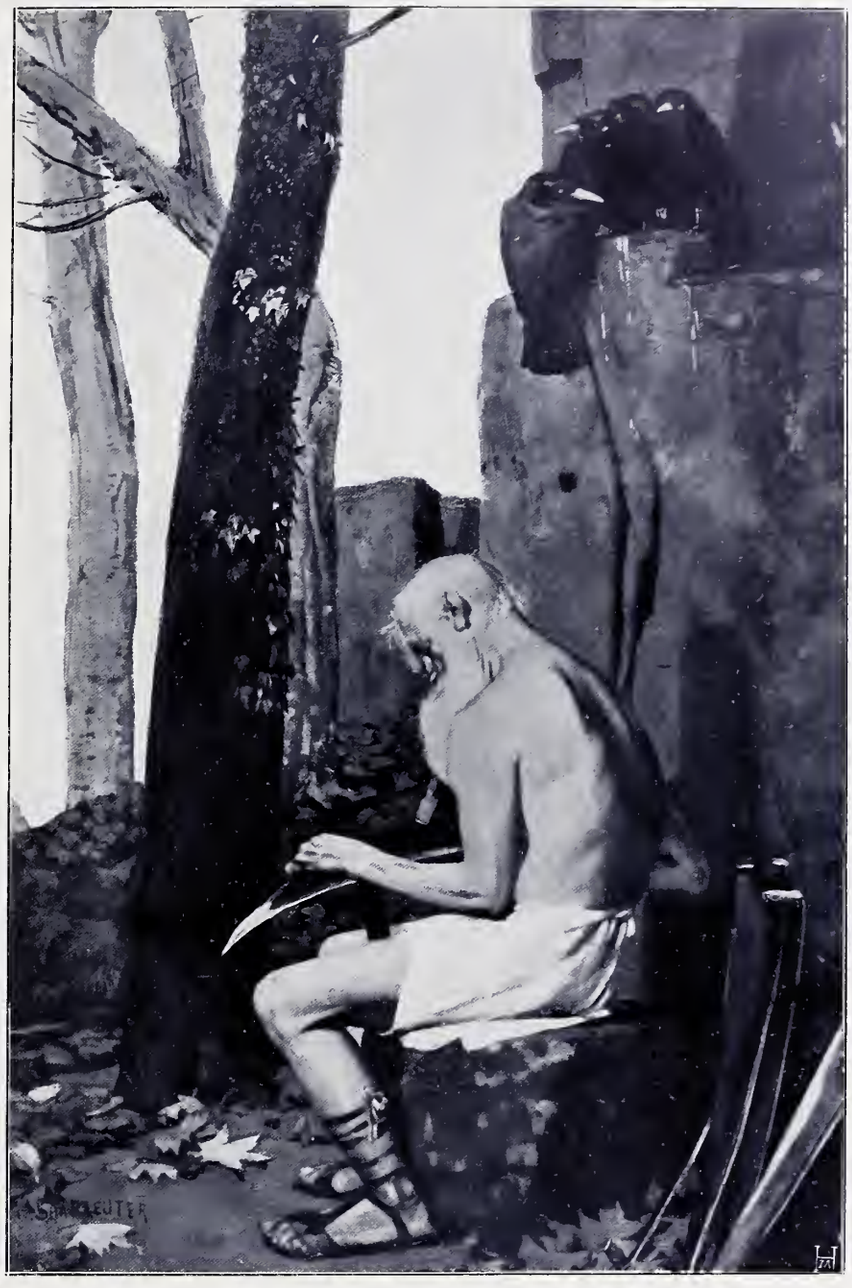
An der Himmelspforte

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frauenschönheit

Sandreuter sah sich vorderhand am Ziel seiner langgehegten Wünsche. Er konnte sich nunmehr voll der Malerei widmen und sozusagen in der Nähe und unter den Augen Böcklins arbeiten. Doch das dauerte nicht lange, denn Böcklin jun., mit dem Sandreuter befreundet war, hatte ihm anvertraut, dass sein Vater ganz nach Italien übersiedle. Ein Jahr darauf, 1874, finden wir Sandreuter bei Böcklin in Florenz. Aus seiner Münchener Studienzeit, etwa aus dem Sommer 1873, haben sich einige Landschaftsbilder erhalten, wie „Ebene bei Dachau“ und „Feldmoching“. In der Auffassung und Farbgebung erinnern sie an die damals von der Lierschule angeregte Richtung. Sandreuter wäre sicher auch nach dieser Seite hin ein geschickter Landschaftsmaler geworden.



Hans Sandreuter. Der Sensenmann

Nun folgte er aber seinem inneren Drange und begab sich auf einen Weg, der ihn auf eine gewisse Höhe der Kunst führte, aber zugleich auch die Quelle vieler späterer Leiden bildete.

Die ersten Jahre, die er in Italien verbrachte, waren für ihn eine glückliche Zeit. Genügsam und anspruchslos fand er sich bald in allen Verhältnissen zurecht und zudem nahm seine Kunst ihn ganz in Anspruch. In Florenz hatte sich um Böcklin eine Schar begeisterter Freunde, Könner und Kenner versammelt. Ein reges geistiges Leben, dessen Abglanz sich noch in dem bekannten Buche von Floerke „Zehn Jahre mit Böcklin“ spiegelt, entfaltete sich.

Wie sprang, von kühnem Mut beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.

Hans Sandreuter. Kind mit Bilderbuch

Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Diese Worte aus Schillers Gedicht „Die Ideale“ mochten auch damals auf Sandreuters Zustand passen. Ihm wurde eine ganz neue Anschauung. Im Umgange mit Böcklin, seinem unmittelbaren Einflusse unterstellt, lernt Sandreuter jetzt erst Sehen im eigentlichen Sinne. Böcklin sagte: „Gib acht, was auf Dich wirkt! Erst wenn Du das „Warum“ weisst, kannst Du's auch.“ Das Wesentliche erkennen und zur Geltung bringen, macht den Künstler. „Was kann ich mit meinen Mitteln machen? Was können sie leisten? Das ist die ganze Frage. Darin besteht die Kunst: in ihren Grenzen, an ihrer Hand seine Vorstellungen und Gedankenverbindungen zu haben und deutlich zu machen.“ Oder ein andermal: „Je leichtflüssiger die Mittel, je schneller man das bischen, was man Eigenes zu sagen hat, hinschreiben kann, umsoweniger geht durch die Hindernisse das Material verloren“. Böcklin sagt weiter: „Der Maler sieht und lebt mit den Augen. In ihm klingt irgend etwas, das verbindet sich mit den Formen und Farben, belebt das Angeschaute und wird dadurch zu etwas Bestimmtem.“ Böcklin ist unglaublich bewusst und real, er spricht immer nur zur Sache. Im gewöhnlichen Atelierjargon in den Wind zu reden, ist ihm fremd. Seine Schüler — wenn man Leute, die für sich selbständig arbeiten und die er nur hie und da besuchte, so nennen darf — stehen ihm immer nur so weit nahe, als sie ihn in seinen Äusserungen und seinen Werken gerade verstehen. Böcklin macht kein Hehl daraus, dass er sich um sie nicht viel kümmert. Zu Sandreuter mochte er persönliche Zuneigung fühlen. Nicht nur trafen sie sich abends in der Kneipe und Sandreuter war Sonntags bei Böcklin zu Tisch, ja er hat sogar auch eine Zeitlang bei ihm gewohnt. In einem Briefe aus dem Jahre 1876 an seinen Bruder Manuel schildert er sein Verhältnis zur Familie und zeichnet nebenbei das Häuschen, in dem er jetzt bei Böcklin wohnt, auf. Mehrere Male hat ihm der Meister kleine Bestellungen verschafft und zu Stipendien verholfen.

Im Anfange seiner Tätigkeit kopierte Sandreuter in der Galerie nach alten Meistern in Tempera. Die Bilder, die er dann im eigenen Atelier selbständig ausführte, wie „Das Felsengrab“, „Gang zum Tempel“, „Badende Nymphe“, zeigen alle eine tiefe dunkle Farbgebung, und dieses tiefe Kolorit ist gerade für die Zeit seines Florentiner Aufenthaltes charakteristisch. Es ist interessant, wie Sandreuter gleich Böcklin zuerst eine dunkle Periode durchmachte, um dann immer heller und heller zu werden.

1877 treffen wir Sandreuter in Paris. Was ihn bewogen haben mochte, aus dem Florentiner Kreise, als seiner bestimmt begrenzten, eigenartigen Welt, sich mitten in die Strömung des modernen Kunstlebens hineinzuwagen, das sich so ziemlich in allen Äusserungen im schroffsten Gegensatze zu seinen bisherigen Anschauungen befand, wissen wir nicht. Vermutlich regte sich in ihm der Wunsch, sich einmal der Nähe und dem übermässigen Einflusse Böcklins zu entziehen und selbständig zu arbeiten. Vielleicht trug auch das Bedürfnis, aus seiner dunklen Malerei

Hans Sandreuter. Flora

herauszukommen, dazu bei, ihn dorthin zu locken, wo eben der Ruf nach Licht und Luft am lautesten erscholl.

Zunächst musste er, von der farbenfreudigen italienischen Natur herkommend, dem Impressionismus, wie er hier verstanden und gelehrt wurde, ziemlich ratlos gegenüberstehen. Er versuchte zwar, auch einiges in zartem Grau und in gebrochenen Tönen zu malen, wofür einige Ansichten aus der Pariser Umgebung (im Besitze des Herrn Bankdirektor Gustav Christ) charakteristisch sind, aber man fühlt, es ist nicht seine Sache. Auch das hier beigegebene Porträt eines jungen Mannes stammt aus dieser Zeit. Wie unabhängig von diesen Einflüssen er innerlich trotz allem seine Florentiner Ideale bewahrte, das zeigt am besten das Gemälde „Herbstreigen", ein Bild, entstanden zu einer Zeit, wo schon längst die „Sonne Manets" aufgegangen war und

die Armeleut- und Elendmalerei ihren Einzug in die Kunst hielt, oder wie man sich auch ausdrückte, das soziale Tendenzstück überwog. Anderseits muss ihn aber doch das Pariser Leben und Treiben gefesselt haben, und er hatte auch im Pariser Salon seine ersten Erfolge zu verzeichnen. Verkaufen kann er zwar nichts und er muss hie und da noch von zu Hause unterstützt werden. Hier ist auch einer edlen Frau, der Baronin van Zuylen, zu gedenken, die junge Künstler mit Rat und Tat unterstützte. Verwandter das auch in temperamentvoller Weise aus. Sandreuter malte damals den „Elias“ und die „Griechische Idylle“. Er schreibt: „Ich habe grosse Gedanken; sobald das Atelier ein wenig von den kleinen Dingern geräumt ist, muss mir eine grosse Leinwand aufs Tapet, so gross wie es überhaupt in meinem Atelier zulässig ist, so dass die Figuren wenigstens halb lebensgross werden. Dann wollen wir den Herren Parisern zeigen, wie man Landschaften malt, denn die jetzige Tendenz der französischen Landschaftsmalerei steht beinahe nicht viel höher als die von Rüdisühli (Schweizer Maler). Im letzten Salon war nicht eine einzige stilistische Landschaft, und wenn ich damals eine solche gemacht hätte, hätte ich jedenfalls mehr Chancen gehabt. Du wirst finden, dass ich mir wieder recht den Mund voll nehme, aber ich fühle mich wirklich zu allem möglichen fähig und spüre wieder die alte frühere Arbeitskraft, die einen treibt, eines um das andere und eines besser als das andere zu machen. Ich werde es anzupacken wissen und darauf los malen, dass die abgenützten Pinselstücke in der Luft herumfliegen und dass man mit den verbrauchten Paletten und zerbrochenen Malstöcken den Ofen heizen kann, — ich bin und bleibe ein Maler und werde alles tun, um das sobald als möglich zu beweisen, und wenn auch die ganze Stadt Basel . . . . . wäre.“

Hans Sandreuter. Kinderbildnis

Hans Sandreuter. Knabenbildnis

Es folgte noch eine solche Landschaft von ausserordentlicher malerischer Wirkung „Die Grotte“.

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Jungbrunnen

Im Jahre 1880 kehrte er nach Basel zurück und benützte einige Monate einen leerstehenden Saal in der am Rhein gelegenen roten Kaserne als Atelier. Hier entstand nun wieder ein figurenreiches Bild: „Die Kinderlehre“. Aber seines Bleibens konnte nicht lange sein. Alles stand

Hans Sandreuter. Der Spaziergang

ihm hier fremd gegenüber. Um seine Flügel zu entfalten, musste er wieder hinaus in die Weite. Es zog ihn neuerdings nach dem Süden.

Im Jahre 1881 langt er abermals in Florenz an, durchstreift das Casentinotal und hält sich in Lerici und in Sestri Levante zwischen Spezia und Genua auf. Die Jahre 1883 und 1884 verbringt er teils in Rom, teils in Pompeji und auf Capri. Damit tritt er wieder in den Kreis, von dem er ausgegangen, zwar in kein direktes Verhältnis zu Böcklin, wohl aber empfindet er die Richtigkeit seiner Anschauungen stärker denn je; die ganze Umgebung, die italienische Natur wies ihn ja beständig darauf hin. Die Bilder, die er nach und nach an verschiedenen Orten malte: „Maskenfest in einer italienischen Villa“ (im Besitze von Sandreuter-Kündig, Basel), „Der verspottete

Pan", „Nymphe" etc. erinnern alle mehr oder weniger an seinen grossen Landsmann, ja scheinbar augenfälliger als jene, die sozusagen unter den Augen Böcklins entstanden waren. In diese Zeit fällt auch sein erstes öffentliches Auftreten, so dass sich gerade in jener Periode der Vorwurf erheben konnte: Sandreuter ein Nachahmer Böcklins! Daher erklärt sich auch, dass dieses Odium noch lange anhielt, wenngleich Sandreuter schon längst seine eigenen Wege ging. Eine hochmütige, beschränkte Kritik, die schon Böcklin aufs hartnäckigste befehdete, weil sie dessen Eigenart nicht verstehen wollte, erwies sich den Eigenheiten des Schülers gegenüber noch unduldsamer, und so hallten denn die öffentlichen Stimmen im Blätterwald anfangs der achtziger Jahre wider von Geschrei und Gezänke, so oft ein neuer Böcklin oder Sandreuter erschien. Ein treffliches Pröbchen von dem Tintensaft, der hier verzapft wurde, gibt die Kritik eines gelehrten Doktors, er schreibt: „Zum artistischen Dessert bereitet uns Landsmann Sandreuter eine Überraschung, für die wir allerdings bezüglich ihrer Kategorisierung in einige Verlegenheit geraten. Dem vielversprechenden Titel nach „Idyllische Landschaft" sollte man allerdings nicht im Zweifel sein; die ganze Haltung dieses Paysage extra intime indessen bringt uns im wahren Sinne des Wortes zwischen Stuhl und Bank. Ich bringe das Ding apart und bezeichne es mit freier Benützung der vorletzten Nummer der „Fliegenden Blätter" als die „borschtige Idylle à la Böcklin". Ein anderer findet bei einer stimmungsvollen Abendlandschaft, dass „deren gelbes, bandartiges Gewölk in der grünen Luft fast den Eindruck von auf Spiritus aufgesetzten Regenwürmen macht" und dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr.

Sandreuter hatte in jener Zeit von der Heimat nicht viel zu erwarten; dennoch verlor er den Mut nicht. Freunde, die eine kleine Gemeinde bildeten und im Stillen seine Kunst förderten, suchten ihm die Wege zu ebnen. Die damals in Italien verbrachten Jahre scheinen reich an Hoffnungen und Entbehrungen gewesen zu sein. 1882 schrieb er aus Rom, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizer Garden, die hätten genug zu essen und freie Zeit zum Malen, wenn sie es verständen. Trotz dieser Aussichtslosigkeit bei stetem Ringen mit des Lebens Not strebte er doch vorwärts und liess sich zu keinerlei Konzessionen an den Geschmack des Publikums verleiten. Vielleicht war er sich zu keiner anderen Zeit über die Grundbedingungen der Malerei so klar bewusst als gerade damals, da er in Rom arbeitete. Er schreibt in einem Briefe an seinen Bruder: „Ich fange jetzt an, mit grösserer Leichtigkeit zu arbeiten als früher, was mich auch mehr bei guter Laune erhält. Das Interesse, das man hier meinen Bildern zollt, lässt mich auf eine gute Aufnahme auch in der Schweiz hoffen; ich richte mein Hauptaugenmerk auf Deutschland, wohin ich die hauptsächlichsten schicken werde." In dieser Zeit (1885) entstand auch eines seiner schönsten Bilder, eine festlich heitere Harmonie in Blau die „Flora". Eine jungfräuliche Gestalt schreitet blütenstreuend über eine blumige Wiese. Zur Seite im Grünen spielen und vergnügen sich drei Kinder, weiter zurück sieht man auf einen Wasserspiegel. Sandreuter bemühte sich, wie er sich selbst darüber ausdrückt, mit Aufwand aller Mittel die möglichste „Kraft, Frische, Duftigkeit, Helle und Klarheit des Kolorits zu erreichen". Es ist denn auch ein Freilichtbild im besten Sinne des Wortes und zwar ohne impressionistische Tendenz.

Im April desselben Jahres kehrte er wieder nach Basel zurück. Die letzten Jahre, die er auf römischem Boden zugebracht, hatten seine Selbständigkeit gekräftigt und gefestigt. Er war sich seiner Eigenart und seiner Stellung im Kunstleben bewusst geworden. Auch in der Heimat schien das Eis der Gleichgültigkeit um ihn aufzutauen. Man brachte Sandreuters Schöpfungen mehr Anteilnahme und Interesse entgegen. Er begann mit seiner Kunst im

Hans Sandreuter. Charmey, Dorfplatz (Aquarell)

Basler Boden Wurzel zu fassen. Das ist auch in einer Reihe von Werken, die er nunmehr in Basel schuf, bemerkbar, so besonders in den „Landsknechten mit dem Botenwagen“ und in „Landsknechte im Winter“. Es ist, als wenn den Heimgekehrten aus den Basler Mauern ein Stück echter mittelalterlicher Lebensfreude angeweht hätte, etwas von dem alten Leben und Treiben, wie es sich zur Fastnacht entfaltet, wenn durch alle Gassen von früh bis spät „gerust“ und von einer Schenke zur anderen gezogen wird. Gleichzeitig entstand auch das in seinem landschaftlichen Teile so anmutige Bildchen „Der Spaziergang“, die erste Knospe der später zu solcher Blüte entwickelten Landschaftsmalerei. Auch an Aufträgen fehlte es nicht.

Hans Sandreuter. Fresko im Saale der „Schmiedezunft“ in Basel

Bereits 1885 hatte ein kunstsinniger Basler Kaufherr die kleinen Felder zwischen den Fenstern am Dachstocke seines Hauses zur Bemalung hergegeben. Sandreuter schmückte sie mit einem Zyklus von Darstellungen, die er in Rücksicht auf das Klima in Sgrafittomanier ausführte. Im darauffolgenden Jahre sollte er auch das altertümliche kleine Geschäftshaus eines Metzgermeisters, an einer Strasse der inneren Stadt gelegen, auf die gleiche Art und Weise zieren. Die alte Sitte der Bemalung von Hausfassaden hat sich wohl seit den Tagen Holbeins in Basel lebendig erhalten. Mitten in diesen Bestrebungen konnte es ihn in seinem Schaffenszuge auch nicht mehr aufhalten, wenn sich ihm noch zuweilen die Welt von aussen versperrte, wie es in Berlin 1886 geschah, da man seine Arbeiten von der Ausstellung zurückwies. Böcklin wusste ihn zu trösten. Er schreibt in dieser Sache:

Lieber Freund!

„Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten; denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener ein Kunstwerk beurteilen können als anderswo? Aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos.

Es ist nicht zu hoffen, dass die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen als irgend ein anderes, z. B. dass das Wasser nur bergab läuft — auch in Berlin — und gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind. Dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, dass Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den grössten Wert hat.“

So der Meister, den dergleichen Fälle schon nicht mehr so stark berührten. Auch technisch wurde Sandreuters Malweise immer vollendeter. Von Böcklin angeregt, hat er sich schon frühe der Temperafarbe bedient und sich das Ausdrucksmittel geschaffen, das er brauchte, um seine Vorstellung zu realisieren. „Die Farbe schafft Raum, modelliert, macht Stimmung, sie komponiert, führt das Auge und verdeutlicht ihm die künstlerische Gliederung, sie reizt die Aufmerksamkeit und fesselt sie im Sinne des Künstlers, sobald er ihre Gesetze erkannt und zu den seinigen

Hans Sandreuter. Fresko im Saale der „Schmiedezunft“ in Basel

gemacht hat.“ Schon in Florenz brachte er es so weit, dass er das „Charakteristische eines Gegenstandes in Form und Farbe bei jeder Beleuchtung und Lichtstimmung zu treffen wusste“. Böcklin machte sich einmal ein besonderes Vergnügen daraus, im Beisein eines Dritten ein von Sandreuter auf Leinwand gemaltes Bild gegen das Licht zu halten, um zu zeigen, mit welcher Energie die Pinselstriche hingesetzt wären. „Es zeuge dies ebenso von einer sicheren Hand wie von einer überlegenen Beherrschung der Farbgebung.“

Seine dunkle Malerei streifte er wie ein altes Kleid ab und entpuppte sich immer mehr als der prächtige bunte Schmetterling, der munter seine Schwingen entfaltete und keck dem Lichte zuflog. Als Sandreuter sich in Basel dauernd niederliess, verstand er das Handwerk und war ein in allen Fächern seiner Kunst wohlerfahrener Meister. Nach und nach erhielt er von verschiedenen Seiten Aufträge. Mit seinem Selbstporträt in der Kunsthalle leitete er seine Tätigkeit als Porträtmaler ein. Man sieht Sandreuter auf den Beschauer blickend, im Hintergrund eine Landschaft

Hans Sandreuter. Die Markensammler

mit einem pflügenden Bauern. Weiter folgten die reizvollen Bildnisse der Kinder aus der Sarasinschen Familie in Basel. Aus dem Jahre 1884 stammt eine Studie „Kind mit Bilderbuch", die in anschaulich-lebendiger Weise das kindliche Wesen wiedergibt. Ganz köstlich ist auch das Doppelbildnis der Sarasinschen Kinder, ein frischer, gesunder Bub und ein Mädchen mit schwarzen, lebhaften Augen.

Sandreuter bemüht sich, vor allem die Erscheinung in ihren individuellen Zügen als malerischen Eindruck zu fassen. Er hält sich dabei fern von jeder Übertreibung im Ausdrucke, sowohl nach der Seite der Wiedergabe persönlicher Züge als nach Seite des Malerischen. Er schielt weder nach Lenbach noch nach den modernen Franzosen hinüber. Und gerade durch diese Einfachheit und Ruhe erhalten seine Bildnisse etwas natürlich Vornehmes, auch wenn sie nicht einmal so gut gemalt wären, als es der Fall ist. So erfreuen sie aber auch noch durch die Schönheit und Brillanz, den Glanz und die Glut der Farben. Ein vorzügliches Beispiel dafür bietet das Damenporträt von 1890. Ähnliches hat vielleicht nur Leibl gemalt, besonders hinsichtlich der Darstellung des Stofflichen, des weichen Schimmers der Haut, des Teints, der Haare und Gewandung. Die Hände allein wiegen mit ihren malerischen Qualitäten manches Bild auf. Dazu kommt noch eine ausserordentlich feine dekorative Wirkung, die von ihm ausstrahlt.

Im allgemeinen freut ihn aber das Porträt nicht, besonders das Abmalen durch vieles Modellsitzen steif gewordener Personen ist nicht seine Sache. Viel mehr liebt er es, die Natur und die Menschen zu belauschen, wie sie sich bei irgend einer Tätigkeit zeigen. Mit raschem Blick und sicherem Strich weiss er dann das Eigentümliche jeder Geste und Bewegung festzuhalten, manchmal sogar mit einer an Holbein gemahnenden Klarheit und Schärfe. Einen Beweis dafür bieten die Momentbilder der Truppenzusammenziehungen Schweizer Soldaten in den Jahren 1890—1893. Das sind lauter flüchtige, kluge Skizzen mit sicherer Hand aus dem mannigfaltigen militärischen Leben und Treiben herausgegriffen: Infanterie auf dem Marsche oder im Lager, schiessende Infanterie, der Train, das Geniekorps, Mörserbatterien, Batterien im Feuer, Pferde, Reiter, Soldaten, alles bunt durcheinander. Manches ist oft nur mit ganz leichten Strichen skizziert, und doch genug, um den Beschauer in der gewünschten Richtung anzuregen. Und wie charakteristisch ist das Individuelle mancher Erscheinungen angedeutet, ja manchmal sogar bis zum Porträt gesteigert! Vorzüglich beobachtet sind die Pferde, wenn sie abgesattelt und abgezäumt dastehen oder kolonnenweise an die Wagen gespannt hintereinander herziehen. Man merkt das Interesse des

Hans Sandreuter. Seealpsee im Kanton Appenzell

Malers an dem Tiere. Schon Böcklin hat ihn seinerzeit darauf hingewiesen. Sandreuter ergreift auch jede Gelegenheit, um seine Beobachtung und Kenntnis der Tierwelt zu bereichern. Es existieren zahlreiche Studien nach Bären, Elefanten, Vögeln etc. In manchen Darstellungen, wie z. B. dem Kavallerieoffizier mit dem Pferd, ist die Erscheinung über den Rahmen der Illustration hinausgewachsen und ins Typische, Porträthafte gesteigert. Seine zeichnerische Gestaltungskraft

Hans Sandreuter. Schweizer Kavallerieoffizier

und seine Erfindungsgabe zeigen sich auch in der Ausschmückung des Klosters St. Georgen zu Stein am Rhein. Im Anschluss an die Reste vorhandener alter Wandmalereien hat Sandreuter in Grisaillemanier einige Wandbilder geschaffen. Der Besitzer, Professor Vetter von Bern, wünschte darin die Geschichte des Klosters dargestellt zu sehen. Daher interessiert natürlich in erster Linie das Gegenständliche. Viel mehr tritt das rein zeichnerische Moment, der grosse Zug in der Linie und die Fähigkeit, durch die Linie die Form der Gegenstände festzuhalten, in den Sgrafittos an den Häusern einiger Basler Bürger hervor. Endlich im Jahre 1889 bot sich Gelegenheit, sein Talent für dekorative Malerei in freiester Weise zu betätigen.

Bisher konnte er bei derartigen Aufträgen nirgends von seinem Hauptelemente, der Farbe, Gebrauch machen. Aber jetzt bei der Ausschmückung des Saales der Schmiedezunft in Basel, der schon an und für sich durch das Getäfel und die farbig gehaltene Decke auf die Entfaltung koloristischer Wirkungen hinwies, zeigte sich Sandreuters Begabung von ihrer besten Seite. Er

füllte den Raum über dem Brustgetäfel mit Bildern aus, freien, luftigen Gebilden seiner Phantasie. Einmal an der einen Schmalseite des Saales über den Fenstern sieht man im Mittelpunkte der Darstellung Schmiedeknechte an der Arbeit, die Pferde eines Ritters zu beschlagen, weiter an der Längswand rechter Hand Bilder, die auf den Ackerbau und die Obstbaumzucht, überhaupt auf ländliche Tätigkeit und ländliches Leben hinweisen. Auf der zweiten Schmalwand, gegenüber der Darstellung der Schmiede, erblickt man eine herbstliche Landschaft, nackte Bübchen zünden ein Feuer an, das Pferd eines Reisigen grast auf der Weide und im Mittelpunkt gewahrt man St. Martin als schön geharnischten Reitersmann, wie er mit dem Bettler seinen Mantel teilt. Auf der grossen Wandfläche gegenüber der Türe findet man spielende Knaben, eine bunte Gesellschaft beim Mahle und zuletzt Frauen bei der Wäsche. Die Bilder, welche in zyklischen Darstellungen auf die Wohlfahrtseinrichtungen der Basler gemeinnützigen Gesellschaft Bezug nehmen, wurden von Sandreuter mittels Temperafarbe direkt auf die Mauer gemalt. Er hatte lediglich einige Skizzen und Zeichnungen zur Hand. Das Beste verdankt seine Entstehung wohl einer glücklichen Stunde, in der der Maler aus dem Schatze seiner Vorstellung heraus einfach improvisierte. In diesem Sinne erfüllte er ganz die Böcklinsche Forderung. Das Monumentale soll dekorativ sein, d. h. durch Farbe, Licht und Schatten räumlich, klar, deutlich, einfach und gross wirken und für seinen Platz gedacht sein. Alles ist hier der Fall. Die Malerei, mit leuchtenden Farben auf hellem Grunde ausgeführt, lässt den Raum noch lichter, weiter und luftiger erscheinen, verleiht ihm etwas festlich Heiteres, Repräsentatives.

Hans Sandreuter. Schilflandschaft bei Stein a. Rh.

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Maggiafluss bei Bignasco

Ein wesentliches Moment in Sandreuters Schaffen bildet das Streben nach inniger Verbindung von Figuren und Landschaft. Die Landschaft, in einem weiteren Sinne die ganze Natur, gibt ihm Anregungen, vermittelt Stimmungen, die mit seinem persönlichen Empfinden zusammenklingen und seine Vorstellung nach einer bestimmten Richtung hinleiten, bis sich schliesslich die Eindrücke zu einem Bilde verdichten. Es lässt sich nicht sagen, woher der erste Anstoss stammt, warum sich gerade diese oder jene Vorstellung entwickelt und im Künstler Gestalt annimmt. Es kommt manchen an wie ein plötzlicher Einfall. Von dem Landschaftsmaler Eduard Schleich wird erzählt, dass er beständig gewisse Landstriche im Oberbayerischen durchwanderte und auf diesen Spaziergängen unverwischbare Eindrücke einheimste, ohne je eine Studie im Freien zu malen, höchstens dass er hie und da eine ihn fesselnde Situation oder ein Detail in seinem Skizzenbuch notierte. Von Böcklin sagt man Ähnliches. Auch Sandreuter hat sozusagen manches Motiv auf der Strasse gefunden. Ein Freund schildert ihn dabei folgendermassen: Er hatte ein feines Auge für die Schönheit der Natur. Auf Spaziergängen kam man mit ihm nur langsam vorwärts, denn sein Auge schweifte beständig bewundernd umher. Dabei ist er aber von einem gesunden Gefühl für das Wirkliche und Reale so durchdrungen, dass man seinen Bildern, sie mögen irgend einen Stoff behandeln, immer ansieht, wo sie entstanden sind. Und gerade dieses Moment gibt ihnen einen eigenen Reiz und Geschmack, wie einer bodenständigen Frucht. Die ersten Werke sind natürlich zumeist auf italienischem Boden gewachsen. Es ist, als ob sich dort dem Auge das Räumliche in viel einfacheren, grösseren Zügen darbiete. Die Linien der Gegenstände zeichnen sich bestimmter und deutlicher, die farbigen Gegenstände treten kräftiger und stärker hervor. Es kann sein, dass Sandreuters Anschauung in Italien besonders unter Böcklins Einfluss immer einfacher und grösser wurde. Floerke erzählt, dass Sandreuter ihnen einmal ein Bild zeigte und dabei sagte: „Ich glaube, ich habe diesmal in Böcklins Sinne das Viele vermieden, was mir bisher stets das Grosse zerschnitt." Solange Sandreuter in Italien und in Böcklins Nähe sich aufhielt, bewegte er sich mit seiner Vorstellung auch in ähnlichen Kreisen. „Der verspottete Pan", „Daphnis und Chloe" sind dafür Zeugen. Doch findet man auch hier schon ganz spezielle Momente in seinen Bildern, in denen sich sein eigentümliches Farbempfinden ausspricht. Man gewahrt bald, wie er gewisse Motive, z. B. moosbewachsene Steine, feuchte, kühle Orte mit ihrer eigentümlichen Vegetation, Sümpfe, Grotten und Quellen etc. immer wieder bringt, da sie ihm Gelegenheit geben, ihren eigenartig farbigen Reiz in tiefen sammetartigen Tönen zu verherrlichen. Seine dämmerigen Grotten mit Bäumen, in denen der Abendwind sich wiegt, seine schilfumrauschten Quellen und bemoosten Felsen, seine blumigen Wiesen und Halden, alle diese Motive bieten seiner malerischen Anschauung reichlich Nahrung. Der sammetartige Schimmer, der Glanz und die Leuchtkraft der Töne werden immer intensiver, feuriger. Immer mehr zeigt sich auch in dieser Periode seine Vorliebe für ein strahlendes Blau, eine Farbe, die die Natur immer festlich und feiertäglich erscheinen lässt. Man findet es begreiflich, warum sie die Maler bevorzugen. Sandreuter hatte seine helle Freude daran, so dass er Blau in allen Nüancen anbrachte, wo er nur konnte, daher man mit gutem Recht von einem Sandreuterblau reden darf. Sicher hat er diese Vorliebe in Italien eingesogen und als ein Geschenk des südlichen

Himmels mit nach dem trüberen grauen Norden genommen. Der sonnige Glanz dieser Atmosphäre, der ganze Reichtum und die Lebensfülle an farbigen Erscheinungen, womit die dortige Natur den Menschen umgibt, dazu die Reste alter Herrlichkeiten, leuchtender Marmor, hochragende Tempel, Säulen, bunte Mosaiken, bemalte Vasen und Krüge, kurz die mannigfaltigsten malerischen Details und dazu immer die Möglichkeit, den Menschen in seinem natürlichen Zustande zu beobachten, machen eben Italien immer noch zu einem Eldorado der Maler. In keiner anderen Umgebung konnte man auch mit mehr Freiheit den nackten Menschen vorführen.

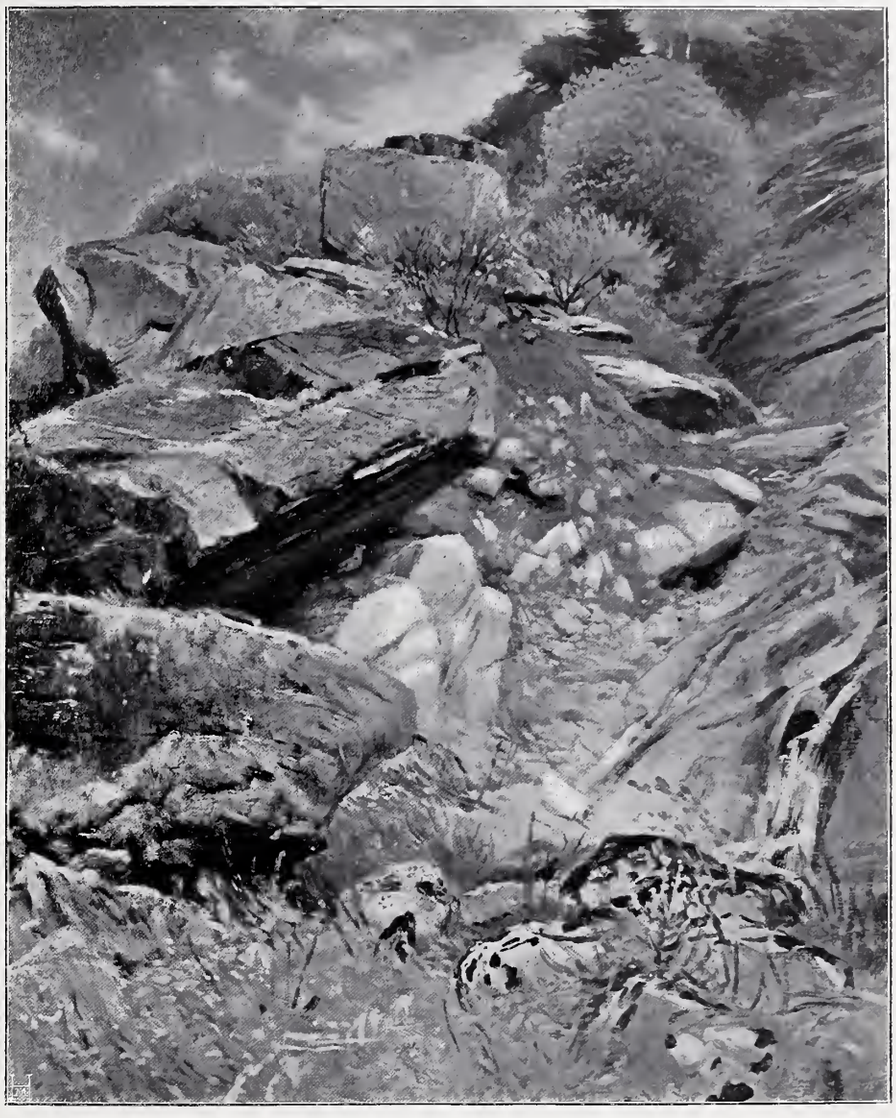
In dem Gemälde „Frauenschönheit", das 1893 entstand und sich nunmehr im Basler Museum befindet, bekommt dieses Streben seinen deutlichsten Ausdruck. Sandreuter will hier den nackten Körper im Freien, von Licht und Luft umwoben, darstellen, aber nicht allein wegen des farbigen Reizes, des herrlichen Gegensatzes von sanft gerötetem Fleische, aufgeblühten Rosen und den tiefen grünen Tönen des Rasens und der Landschaft, sondern zugleich auch um des tektonischen Baues und Rhythmus des bewegten Körpers willen. Vielleicht hat er absichtlich deshalb die verschiedensten Gestalten zusammengestellt, um alle diese Momente entfalten zu können. Es klingt etwas herein, das an die Bestrebungen Hans von Marées' erinnert, nämlich den Menschen stets zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen. Mit welcher Aufmerksamkeit sind z. B. die Stellung der Beine als Stützen und Träger des Körpers beobachtet, ebenso die Arme in ihren Funktionen. Überall merkt man die Absicht, neben der malerischen Erscheinung zugleich die plastische Schönheit der Form zu betonen. Daher die verschiedenartigen Stellungen, Wendungen, Biegungen, Drehungen, Gesten und Posen. Jedes Moment gibt einen anderen Eindruck, neue individuelle Merkmale, Reize und Schönheiten.

Dasselbe Problem beschäftigt ihn auch bei dem Gemälde „Malerei und Inspiration". Man erinnert sich französischer Meister, die ja auch das Nackte in so virtuoser Weise behandeln und den Reizen eines schöngebildeten Körpers ziemlich nahe kommen. Das Bild ist ganz auf malerische Wirkung hin konzipiert und auf eine Harmonie von stark farbigen Gegensätzen angelegt. Noch mehr ist das der Fall bei einem anderen „Il Decamerone", wo er mit den stärksten Kontrasten, Weiss und Zinnober, arbeitet und dadurch eine festlich heitere, feurige Wirkung erzielt.

Immer erzeugen so volle Wirkungen ausgesprochene Stimmungen. Unter diesem Begriff versteht man jetzt allerdings etwas ganz Besonderes. Man denkt sich darunter etwas Verschwommenes, Unklares und Sentimentales, geradeso wie jetzt ganz zarte gebrochene Farben, Süss-Rosa, abgestandenes Rot, melancholisches Violett, tristes Blau und Grau usw. beliebt sind, der reinste Altweibergeschmack! Da findet man natürlich einen, der, mit gesunder Farbenfreudigkeit begabt, seine leuchtenden kräftigen Töne wie ein Fanfarenbläser hinausschmettert, gleich allzukräftig, bunt und dekorativ. Und doch wie zahm erscheinen die modernen gegen die mittelalterlichen Meister!

Sandreuter, ein guter Maler, griff natürlich mit Vorliebe Stoffe auf, bei denen er seiner Lust und Freude am Schönen freien Lauf lassen konnte. Aus diesem Grunde bearbeitete er wohl auch das Motiv „An der Himmelspforte". Mit dem Himmel verknüpft sich augenblicklich die Vorstellung

von einer paradiesischen Gegend, einem Garten Eden, abgeschlossen von der übrigen Welt. Wie er diese Vorstellung realisierte, ist bezeichnend für sein richtiges künstlerisches Gefühl. Er schuf lauter sichtbare Gegensätze, ein Draussen und Drinnen, eine einfache Landschaft und einen herrlichen Garten mit glatten Wegen aus schimmerndem Marmor, eine verlockende Aussicht mit einem Tempelchen in der Ferne, dazu noch Alte, Arme, Dürftige, Demütige und Betrübte, und junge schöne Menschen, festlich gekleidet, gehoben von innerem Glück und Freude.



Hans Sandreuter. Bei Lavorgo

Noch besser gelang ein Bild, das fast gleichzeitig mit diesem (1895) entstand. Hier war er noch mehr in seinem Elemente, da er seine künstlerischen Absichten noch deutlicher ausdrücken konnte. Denn um lauter malerisch anschauliche Gegensätze handelt es sich bei der Darstellung des „Jungbrunnens". Das sprudelnde Wasser, das Bassin, die schimmernde Marmorwand, die dunkle Bronzemaske, farbige Tücher und nackte Leiber die Menge, dazu als Hintergrund noch eine prächtige Aussicht, ein Stück Landschaft. Ungemein lebendig ist die Gruppierung der Figuren, mit lebhaft bewegten Gestalten und solchen von ruhiger statuarischer Haltung. Lauter Kontraste in Stellung, Bewegung, Gesten und Mienen. Alle Altersstufen sind vertreten, jede durch eine typische Figur: Greise und Greisinnen, Männer in der Vollkraft der Jahre, Jünglinge, Frauen in ihrer aufblühenden und reifen Schönheit. Und welches Lebensgefühl durchströmt die einzelnen Gestalten! Betrachten wir den Mann, der auf einem Tuche ausgestreckt sich auf dem Rasen aufstützt und mit den Füssen im Wasser plätschert, eine Stellung, die das wohlige Behagen beim Baden trefflich ausdrückt. Das Muskelspiel des schöngebildeten Rückens und die Anstrengung des Aufstützens der beiden Arme, der eine fester am Körper, der andere ausgreifend, als Gegenstütze für die ausladende schwebende Stellung des erhobenen Beines, wie richtig und überzeugend ist dies alles

gegeben! Trefflich gebildet ist auch der fette Alte, der etwas zag und fröstelnd sich dem Brünnchen naht. Auch der Körper des Greises, der begierig mit seiner Schale den Strom des wunderwirkenden Wassers auffängt, ist ganz individuell charakterisiert, nicht minder köstlich die Handbewegungen des Mannes, der unter dem Strahle steht. Die liegende Figur des bärtigen Mannes in ihrer kühnen und doch so klar und deutlich gegebenen Überschneidung erfüllt aber auch noch einen anderen Zweck. Sie führt das Auge in das Bild hinein, es wird in die Tiefe geleitet, über das Nächste hinaus in die Weite. Auch die von der Seite herzukommenden und von hinten nach vorne schreitenden Figuren regen unsere Vorstellung in dieser Richtung an. Sie stehen alle frei im Raume, ringsum spielt Luft. Die Fläche des Bildes ist vollkommen überwunden, der ganze Raum belebt, nach allen Dimensionen erweitert, so dass er sich in der Vorstellung ins Ungemessene fortsetzt. Die ganze Szene spielt sich ab wie ein Vorgang aus der Wirklichkeit. Diese Empfindung ist eine natürliche Folge des Eindruckes, den man von dem Bilde empfängt. Dass Sandreuter ein solches Werk überhaupt schaffen konnte, bedingte eine absolute Klarheit und Bewusstheit in der Anwendung seiner Ausdrucksmittel. Es enthält sozusagen die Quintessenz all seiner früheren Figurenbilder und präsentiert in jeder Hinsicht einen Höhepunkt.

Und dazu verhalf ihm nur seine frische, gesunde Entwicklungsfähigkeit. Er wollte bei jedem Wurfe immer etwas anderes und versuchte sich stets auf neuen malerischen Wegen. Dabei drängte es ihn aus der Enge des Figurenbildes immer mehr und mehr auf die freien Gefilde der Landschaft. Und damit wird auch seine Kunst bodenständiger. Zunächst ist es die Landschaft des Jura, die ihn anzieht, der Jura mit seinen felsigen Hochplauteaus, seinen schattigen Wäldern und einsamen Waldblössen, blumigen Wiesen und rauschenden Bächlein. Auch die Formation des Jura mag ihn zuerst angeregt haben. Ein Liebhaber von Fels und zerklüftetem Gestein ist er ohnehin, er weiss das zu benutzen. Felsen, Bäume, weite Luft, das gibt immer Kontraste, schlagende Wirkungen. Dazu noch allerlei Strauchwerk zwischen dem Gestein, magere Weiden etc. Ganz von selbst kommt er auf die Idee, wie prächtig sich hierin Gäule ausnehmen müssten, allerhand braune, schwarze, gefleckte, dazu noch Soldaten in blinkendem Helm, funkelndem Harnisch mit wehenden Federbüschen und spitzen Lanzen! So ungefähr entstand die „Römische Hochwacht“, die im Museum zu Basel unweit des „Jungbrunnens“ und der „Frauenschönheit“ hängt.

Hans Sandreuter. Rheinufer mit Barke

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Blühender Birnbaum

Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Griechische Idylle

Hans Sandreuter. Badeplatz mit gelber Pappel

Die Entwicklung dieser Richtung, sein Eingehen auf die nächste Umgebung weist in den ersten Anfängen auf das Jahr 1882 zurück. Charakteristisch dafür ist eine ungemein schöne Landschaft im Besitze des Herrn Wilhelm Christ-Iselin in Basel. Sie gibt einen Ausblick ins Grüne. Zwischen Birken und Buchen hindurch sieht man auf blumige Wiesen in eine duftige Ferne. Die tauige Kühle eines schönen Sommermorgens weht uns entgegen. Erst viel später, nach einem Jahrzehnt, scheint er daran wieder anzuknüpfen, und die Landschaft nimmt in seinem Schaffen von jetzt an einen breiten Raum ein. Die italienische Natur, in der das Detail mehr verschwindet, führte ihn zu einer grosszügigen Auffassung des Räumlichen. Die deutsche Landschaft brachte ihm wieder eine neue Anschauung, eine grössere Liebe für die Behandlung des Details, besonders im Vordergrunde. Das Ganze erscheint voller und reicher, die Fernen lieblicher und reizender, es offenbart sich in ihnen ein frischer, liebevoller Natursinn. Ein treffliches Beispiel dafür bietet gleich die Sommerlandschaft mit den badenden Frauen. Das Bild ist besonders wirksam durch eine klug berechnete Verteilung und Führung des Lichtes auf dem Hügel und Wasserspiegel und der beschatteten Waldlichtung. Das Bild mutet uns an wie ein überaus schöner Sommertag, der zum Bade und zum Verweilen im Freien förmlich einladet. Ganz prächtig durchgearbeitet ist hier auch der Vordergrund mit Gruppen von Wasserpflanzen, wie sie in solcher Entfaltung nur im Basler Gebiet vorkommen. Ein anderes beliebtes Motiv sind ausserdem versumpfte Bäche mit knorrigen Weidenstämmen und Schilf oder Obstbäume mit weissen Blüten.

Solche Eindrücke hält er in geradezu virtuoser Weise fest. Die vorjährige Ausstellung im Glaspalaste brachte davon mehreres. Gerade diese Bilder erregten bei den Kollegen allgemeines

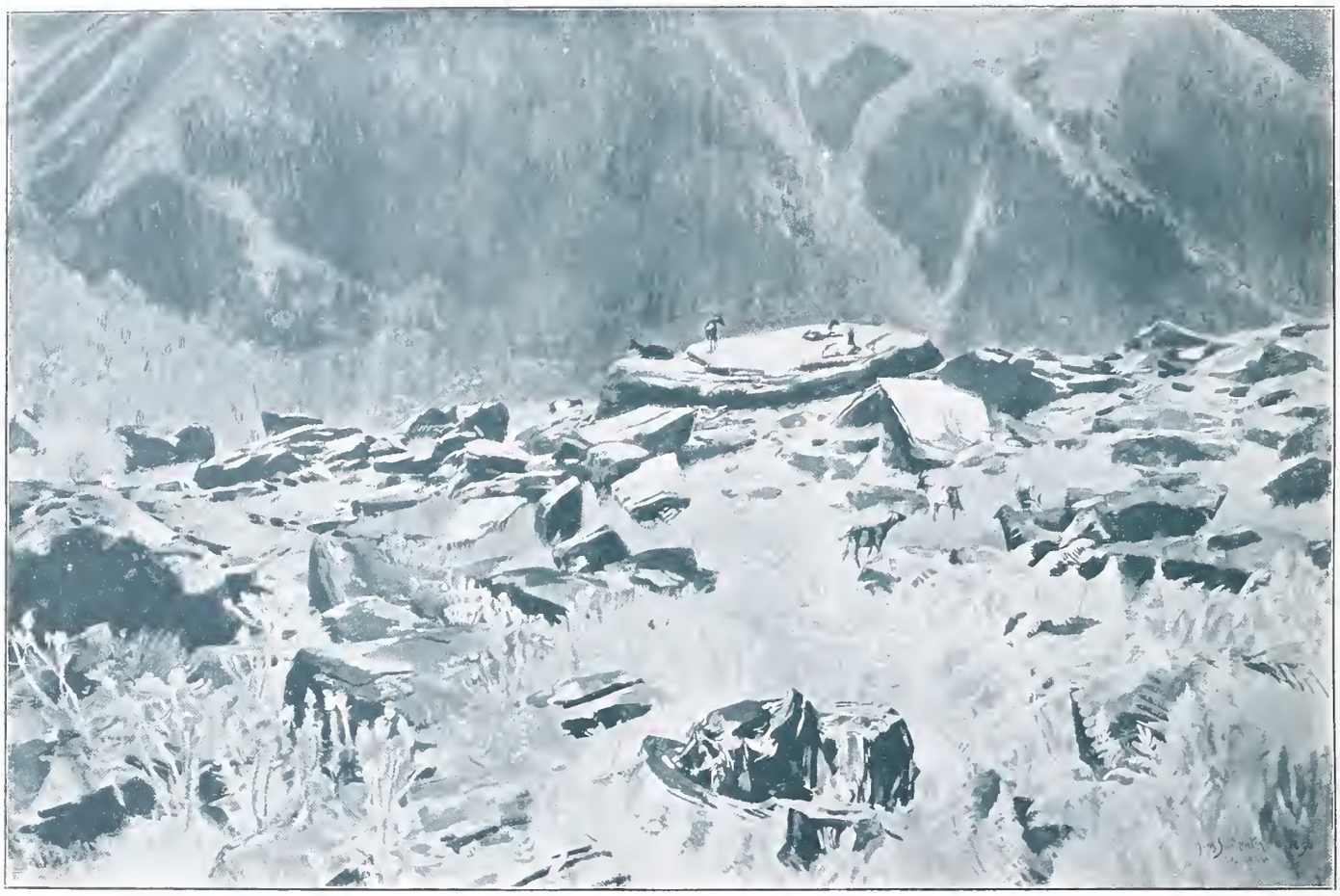
Hans Sandreuter. Partnunerhütten (Aquarell)

Aufsehen, wohl auch deshalb, weil man zugleich vor einem technischen Rätsel stand. Man war sich klar, dass man mittels Ölfarbe diese Reize kaum erreichen konnte. Das Materielle, Schwere dieser Substanz stand hindernd im Wege. Bei Sandreuters Bildern fühlte man förmlich Luft und Licht, selbst die blaugestreiften Schatten schienen unter den Bäumen hin und her zu huschen. Das Nahe und Ferne kam mit einer vollkommenen Klarheit und Deutlichkeit zum Ausdruck. Man glaubte, das Wehen des Frühlings, die Luft eines Maientages zu verspüren. Dass Sandreuter solche Effekte erreichen konnte, lag nicht zum wenigsten in der Eigenart und Natur seiner Ausdrucksmittel, der Temperafarbe. Die erste Anregung hiezu hatte er von Böcklin. Nun bildete er das Verfahren nach seinem Bedürfnis weiter aus. Er wusste gerade für seinen Zweck, farbige Augenblicksstimmungen der Natur festzuhalten, ein Mittel zur Hand zu haben, das ihm unbedingte Freiheit gewährte, ähnlich wie das Aquarell. Auf seinen Studienausflügen hat er sich Tempera, meist im nächstbesten Orte, wo Eier zu haben waren, selbst zubereitet. Bei der Arbeit kam ihm vor allem sein rascher Blick, seine leichte Hand, seine Treffsicherheit im Zeichnen und Festhalten eines Tones zu gute. Auf diese Weise kann ein Bild, wie die „Frühlingsstimmung bei Muttenz" in so kurzer Zeit entstanden sein, als es überhaupt möglich ist, eine Malfläche von diesem Umfange mit Farben zu bedecken. Diese Eigenschaften, seine ausserordentliche Geschicklichkeit, sein flinkes skizzenartiges Arbeiten und seine virtuose Technik werden von solchen, die glauben, zum künstlerischen Schaffen gehöre vor allem das Denken eines Cornelius und Kaulbach, nicht hoch angeschlagen. Sie sehen nicht, dass dies zugleich mit seinem eigensten Wesen und seiner besonderen Art des Schaffens zusammenhängt. In erster Linie erfasste Sandreuter allerdings das Malerische; sein Auge war sozusagen für farbige Momentaufnahmen in der Natur eingestellt; aber wie er diese abschätzte, sein erworbenes Gut, seine Mittel dabei erwog, inwiefern er dem Ausdruck der Natur mit den beschränkten Mitteln der Palette etwa beikommen sollte, schon darin erkennen wir den bewusst arbeitenden, denkenden Künstler. Besonders in seinen letzten Bildern, in denen er das Resumé seiner gesamten Erfahrung zog und das Gegenständliche viel weniger in Betracht kam, dachte er immer konsequenter und folgerichtiger. Und in dieser Sachlichkeit, in der sich alles nur auf den Ausdruck, auf die Realität bezieht, darin zeigt sich eben der Meister.

Sandreuter hat eigentlich bei uns erst wieder die Aquarellmalerei zu Ehren gebracht. Das Aquarell ist nichts anderes als eine Art Improvisation. Je mehr es diesen Charakter zur Schau trägt, desto künstlerisch wirksamer, packender der Eindruck. Aquarelle, die aussehen wie

Hans Sandreuter. Der Blausee bei der Frutt

Ölbilder, sind keine Aquarelle. Denn darin liegt gerade der Unterschied, dass es eine Augenblicksstimmung, einen momentanen Reiz festhält und das Ölbild einen abgeklärten Eindruck. Sandreuter bewegt sich auch auf diesem Gebiete mit einer Sicherheit, wie man sie vielleicht nur bei den Japanern findet, die, durch eine ausgezeichnete Tradition und Erfahrung geleitet, genau wissen, was sie mit ihren Mitteln erreichen können. Sandreuter bietet in dieser Hinsicht ebenso Verblüffendes. Besonders seine Studien aus den Bergen zeigen uns die farbigen Reize dieser Natur mit einer Treue, die nicht zu schildern ist. Sie erwecken sofort eine deutliche Vorstellung von



Hans Sandreuter. Ziegenweide im Bavonatal

einmal Gesehenem oder flüchtig Wahrgenommenem. Der Kontakt, die feinen Beziehungen zwischen Bild und Natur sind sofort hergestellt. Diese mächtige Anregung der Vorstellung ist auch ein besonderer Vorzug des Aquarells. Man kann vielleicht im allgemeinen sagen, je weniger die gemeine Deutlichkeit der Dinge hervortritt, desto stärker die Anregung. Allerdings müsste eben dann dieses Wenige mit solcher Vollendung dargestellt sein wie bei Sandreuter. Wie er z. B. den Vordergrund durch einen festen Punkt, ein paar Felsen, Pflanzen etc. angibt und dann den Blick mit wenigen Zügen rasch in das Bild hineinführt, das Terrain, die Luft räumlich, perspektivisch übersichtlich behandelt, das verlangt schon eine vollkommene Meisterschaft.

Wenn Sandreuter im Gebirge arbeitete, muss man sich ihn vorstellen wie er auf einem niederen Feldstuhl sitzt, ein Klappbrett vor sich, die Stützen zwischen ein paar Steine gezwängt

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Römische Hochwacht

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Abend

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühlingsstimmung bei Muttenz

Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Römische Landschaft (Tivoli)

Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Sommerlandschaft

und mit sicherem Blick und grossen Zügen das Gesehene aufs Papier oder die Leinwand bringt oder wie man in Schweizer Malerkreisen sagt, die Landschaft herunterbürstet. Von seiner Art zu malen gibt der Badeplatz mit gelber Pappel bei Stein am Rhein einen Begriff. Man sieht, wie er alles in breiten Flächen anlegte und jedem Ding im Bilde sogleich den rechten Platz anwies, so dass er von Anfang an die Gesamtwirkung erreichte, auf die es abgesehen war.

Hans Sandreuter. Il Decamerone

Diese Frische und Ursprünglichkeit der Skizze bewahrte er auch in allen weiteren Etappen. Das sogenannte Fertigmachen auf der Staffelei konnte für ihn nicht in Betracht kommen, da er seine Landschaften direkt nach der Natur malte. Es handelte sich also von vornherein nur um ein Klären, Deutlichermachen des Eindruckes. Wie sich dieser Prozess vollzog, erkennt man am besten durch einen Vergleich der Bilder des Badeplatzes und des „Blausees bei der Fruttalp“ oder der „Ziegenweide im Bavonatal“ im Kanton Tessin. Er bewahrt sich unter allen Umständen die Frische und Klarheit des Blickes, und der weitere Arbeitsprozess vollzieht sich wie

eine Art Gleichung zwischen den gewonnenen Eindrücken und dem bereits Gestalteten. Er denkt immer nur zur Sache: was ist wesentlich, wodurch steigere ich die Wirkung des Ganzen, was tu' ich hinweg, was tu' ich noch dazu? Ist die Folgerung richtig, stimmt die Rechnung, so erzielt er jenen überraschenden Effekt, der uns an die unmittelbare Nähe der Natur gemahnt. Wir erhalten immer einen vollen Eindruck, das Faszinierende, Packende des ersten Moments. Dabei gibt er immer Motive, das Typische dieser Natur, so z. B. im „Blausee bei der Frutt", in der „Ziegenweide im Bavonatal" (im Besitze der Frau Sandreuter in Riehen) mit vorzüglich gemalter Luft und der blauen dunstigen Ferne, die sich wie ein Schleier um alle Gegenstände legt. Merkwürdig an diesem Bilde ist gerade die luftige Weite, das Räumliche. Obwohl eigentlich gar keine Ferne zu sehen ist, empfindet man sie doch. Wer einmal an einem schönen Tage auf einer einsamen Bergwiese lag und in den blaulichen Dunst und Blust gesehen hat, der in diesen Regionen den Raum erfüllt, kennt die Stimmung.

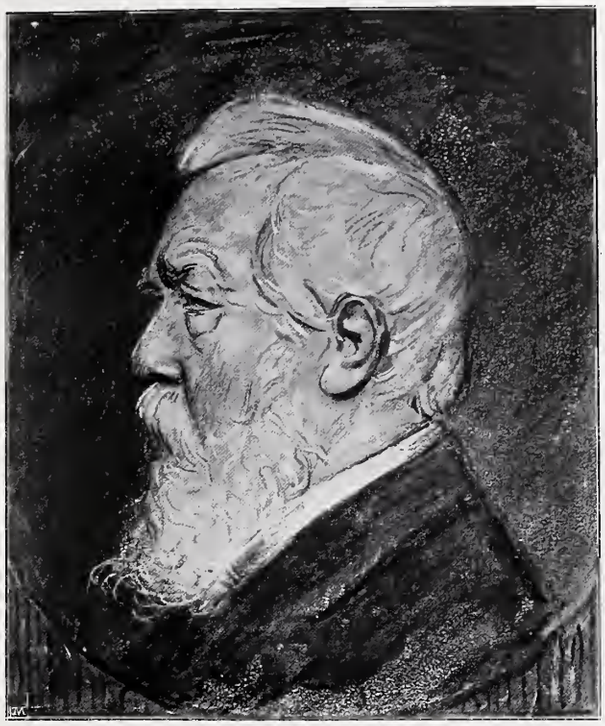
In dem regnerischen Sommer 1896 hielt sich Sandreuter hauptsächlich im Kanton Tessin auf, an der Maggia, im Bavonatal, bei Bignasco und Locarno. Diesem Aufenthalte verdanken wir eine Reihe landschaftlicher Studien und Bilder von ausserordentlichem malerischem Reize und gediegener Durchbildung. Das Terrain bot ihm alle Motive, die er mit Vorliebe behandelte: Felsen, Wasser und Baumgruppen. Und wie eingehend hat er alles beobachtet, die wild einherbrausende, schäumende Maggia, ihr felsiges Bett, die steil abfallenden Ufer, die Schluchten und Täler, die Steinwüste und die Kastanienwälder des Tessin! Auf mehreren Bildern verspürt man an dem trüben grauen Himmel, an dem feuchten Boden und dem Laub der Bäume die Nässe und den Frost regnerischer Tage.

Nachdem er zuerst den Jura und die Täler der Birs mit der unmittelbaren Umgebung von Basel, dann die Alpen, Unterwalden, Appenzell, Wallis und Gruyères, dann die Landschaft des Kantons Tessin sozusagen abgeweidet hatte, kehrt er wieder zu seiner näheren Umgebung, Stein am Rhein und dem Schwarzwald, zurück und entdeckt dort Schönheiten, die vor ihm noch kein Auge gesehen und keine Hand festgehalten hat. Von besonderem Reiz ist eine Schilflandschaft in orangegelber und rötlicher Färbung bei abendlich violetter Luft.

Man kann sagen, mit diesem Abschnitte, in dem ihm der Sinn für die Eigentümlichkeiten der heimatlichen Landschaft erst recht aufging, beginnt eine neue Epoche, die letzte im Leben des Künstlers. Zugleich entfaltete sich eine der schönsten Blüten seines Talentes, sein dekorativer Sinn, den er besonders bei der Ausschmückung seines eigenen Hauses und bald hernach in der Ausgestaltung der eidgenössischen Bauten und Paläste in Zürich und Bern aufs prächtigste entwickelte.

Fast noch im Weichbilde Basels liegt das Dörfchen Riehen, das sich Sandreuter zu seinem Aufenthalte erwählt hatte. Da, wo sich der Weg zu den Höhen hinaufzieht, die einen reizvollen Ausblick auf das sich öffnende Rheintal und die dunklen Bergrücken des Schwarzwalds gewähren, liegt die „Mohrhalde" und inmitten eines blühenden Gartens das Haus Sandreuters. In seiner Bauart entspricht es im allgemeinen einem Schweizer Landhaus, doch hebt es sich durch sein schmuckes Äussere sogleich von seiner Umgebung ab.

An der Südseite des Hauses zieht sich eine offene Loggia hin. An dieser ist das Wappenschild der Sandreuter angebracht, ein Ritter zu Pferde. Die Familienchronik erzählt, dass die Vorfahren des Künstlers schon um das Jahr 1300 in einem Dorfe bei Nürnberg, namens Sandreuth, erwähnt werden. Seit 1645 sind sie in der Aeschenvorstadt bei Basel ansässig. Noch vor einigen Jahren soll das Haus gestanden haben, wo dieses Wappen zu sehen war.



Hans Sandreuter. Arnold Böcklin (Studie zur Medaille)

Am Ausbau dieser Loggia hing Sandreuter mit besonderer Liebe. Er gedachte die Wände im Innern mit Fresken zu schmücken. An der Aussenseite leuchten eine Reihe von Mosaiken, ungemein dekorativ wirkende Friese aus bunten Ton- und Glasscherben zusammengesetzt, die er selbst bei seinen Bekannten und Freunden in Basel gesammelt hatte. Er liebte die Farbe, darum pflegte er auch hier die nüchternen tektonischen Formen mit einem prächtigen Kleide zu verbrämen, so z. B. bemalte er das breite Kranzgesims unter dem Dache mit einem stilisierten Pflanzenmotiv, Kastanienblättern u. a. m. Noch stärker kommt dieses Bestreben zum Ausdruck in den Innenräumen. Überall herrscht hier die Polychromie vor. Man möchte sagen, jeder Raum sei auf einen farbigen Grundton abgestimmt, wobei natürlich ein lichtes und doch tiefes Blau am meisten vorschlägt. Die Möbel sind ganz im Sinne der modernen angewandten Kunst in den Raum eingebaut, meist in warmem, braun gebeiztem Tone gehalten und durch Flachschnitzerei verziert. Die Motive dazu sind dem Pflanzen- und Tierreich entnommen. Eidechsen schlüpfen durch rankendes Gewächs, Kapuziner, Winden, Klee, Löwenzahn, Sonnenblumen, Schilf und Mooskolben, dazwischen wieder Hirschkäfer, Heuschrecken, Spinnen, Schmetterlinge, Schnecken, Hechte, Karpfen und Krebse. Eine Ruhebank mit Sandreuters Wappenschild zeigt ein Gewinde mit Rosen, dazu den Spruch: „per aspera ad astra!“

Hans Sandreuter. Böcklinmedaille

Diese Tätigkeit Sandreuters ist für uns auch noch in einer anderen Hinsicht interessant, sie gab nämlich Veranlassung zur Ent-

stehung primitiver Holzschnitte. Als Kästen und Truhen mit allerhand Bildwerk verziert waren, gefielen ihm diese scharfumrissenen Gestalten und Formen so wohl, dass er die Ornamente, so wie er sie in Holz geschnitzt vor sich sah, auch gerne auf dem Papier gehabt hätte. Da er aber vorher keine eigene Zeichnung davon anfertigte, sondern sie gleich auf das Holz aufriss, kam er auf den Einfall, auf die eben von der Holzbeize noch feuchten Schnitzereien Papier zu legen und mittels einer Walze abzudrucken. Dieses Experiment gelang vortrefflich und führte ihn zum Holzschnitt selbst, das heisst zum einfachen Typenholzschnitt ohne Anwendung modellierender Gegensätze von Licht und Schatten. Der Gedanke, auf diese Weise billige Kunstblätter fürs Haus herzustellen, beschäftigte ihn bis zuletzt.

Hans Sandreuter.
Fragment aus dem Karton zu einem Glasgemälde im Bundespalaste zu Bern

In seinem Hause wie auf der Münchener Jahresausstellung 1903 konnte man ausserdem auch noch Teppiche sehen, für die er Entwürfe gezeichnet hatte. Seine Gattin, die ständige Begleiterin auf seinen Studienausflügen, erzählte, wie leicht es Sandreuter wurde, für jede Art Handarbeit sofort ein passendes Motiv zu erfinden oder der unmittelbaren Umgebung zu entnehmen. So hat er z. B. die Zeichnung eines Schmetterlings so umzukomponieren gewusst, dass sogleich ein reizvolles Motiv für eine Stickerei entstand. Das ist nur ein kleines Beispiel. Sein Haus in Riehen ist reich an allen nur möglichen Motiven. Wie köstlich sind z. B. die einzelnen Deckenbemalungen oder Wandfriese, der Kamin, der Ofen mit dem selbstmodellierten Eulenmotiv! Es ist nicht abzusehen, was Sandreuter mit seinem klugen, raschen Sinn und seiner geschickten Hand hätte auf dem Gebiete der angewandten Künste alles noch leisten können, wie viel Anregungen durch ihn allen möglichen Zweigen noch geworden wären. Sandreuter hat sich ferner auf dem Gebiete der Graphik umgetan und sich zeitweise mit Radierung und Algraphie beschäftigt. Wir haben keines dieser Blätter zu sehen bekommen, dagegen einige seiner scherzhaften Einfälle, die in derben Federstrichen eine ergötzliche Situation aus irgend einem Erlebnis festhielten.

Eine grössere Bedeutung kommt seinen Plakaten zu, in denen er das Wesen der Affichenkunst vollständig erfasste und mit dekorativen, wirkungsvollen Mitteln weithin sichtbare, deutliche Gegenstandsbilder schuf. Einmal in dem bäumenden Kentauren auf blauweissem Grunde für die Böcklin-Ausstellung in Basel; das zweitemal für die fünfte Schweizerisch-Nationale Ausstellung der schönen Künste in Basel und das drittemal für die Volksbibliotheken der Stadt Basel mit den aufgeschlagenen Büchern und den drei Blondköpfen der Basler Buben.

Der dekorative Sinn und seine Freude am Ornamentalen äusserte sich auch häufig in den selbstgeschnitzten Rahmen zu seinen Bildern, oder wenn er, wie man bei den Umrahmungen zu den Aquarells sehen konnte, Blätter einfach mit Farbe bestrich und auf dem weissgestrichenen Rahmen abklatschte oder auch mit spielender Hand Früchte und Blumen als Ziermotive verwendete.

In seinen Mussestunden liebte er es, sein Talent auch in plastischen Arbeiten zu versuchen. Es existieren kleine Reliefs, die einen ganz antiken Eindruck machen. Öffentlich trat er aber mit keiner dieser Arbeiten hervor. Nur einmal, als an ihn die Aufforderung erging, zu Böcklins 70. Geburtstag, der in der Heimat wie überhaupt in deutschen Landen mit feierlichem Gepränge begangen wurde, eine Medaille zu modellieren. Die Vorderseite zeigt Böcklins charakteristisches Bildnis und die Rückseite eine ins Plastische übersetzte Nachbildung des bekannten Gemäldes Malerei und Poesie. Diese Arbeit Sandreuters ist besser geraten als manche andere von fachmännischer Seite ausgeführte. Für das Bildnis machte er auch eingehende Studien nach der Natur und verbrachte zu diesem Zwecke während des Sommers 1897 einige Zeit bei Böcklin in Florenz.

Hans Sandreuter.
Fragment aus dem Karton zu einem Glasgemälde im Bundespalaste zu Bern

Dieses sein ausgezeichnetes dekoratives Talent, auf den verschiedensten Gebieten betätigt, mussten ihm zugleich auch all die künstlerische Erfahrung und die Mittel an die Hand geben, noch grössere monumentale Arbeiten auszuführen. Der Erfolg war sozusagen schon gewährleistet durch die Vorarbeiten, die Anfertigung von Sgraffitos an mehreren Häusern, die Ausmalung des Saales der Schmiedezunft und die Bemalung der Fassade der Bärenzunft in Basel, die Ausschmückung des ehemaligen äbtlichen Speisezimmers im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.; schliesslich noch durch die Dekorationen in seinem eigenen Hause. Wie sehr Böcklin Sandreuters Talent auf diesem Gebiete zu schätzen wusste, geht daraus hervor, dass, als er einst in Unterhandlungen wegen der Ausmalung eines deutschen Museums stand, er sich Sandreuters Mithilfe sofort sicherte. Das Projekt kam aber wie so manches andere leider nicht zur Ausführung. Ähnlich erging es Sandreuter auch in Basel. Es war beabsichtigt, den oberen Teil des Treppenhauses im Museum gleichfalls mit Fresken auszuschmücken. Der untere Teil des Treppenhauses enthält bekanntlich die drei unvergleichlich schönen Fresken „Magna Parens“, „Flora“ und „Apollo“ von Böcklin. Die Geldmittel waren zum grössten Teil gesichert, die Behörden verständigt, auf Wunsch des Komitees sollte Christ-Iselin, ein Freund Sandreuters, der zugleich auch mit Böcklin persönlich

bekannt war, dessen Ansicht über die Befähigung Sandreuters zu einer solchen Arbeit einholen. Böcklin schrieb darauf an Christ-Iselin: „Es drängt mich, meine Freude auszusprechen, dass Sandreuter diesen oberen Teil der Museums-Treppe malen soll. Sandreuter mit seinen vielen Erfahrungen wird jedenfalls etwas recht Gutes zu leisten im stande sein, besonders da ihm alle Freiheit gelassen wird. Sie schreiben aber von einer Weiterführung des Angefangenen. Mir scheint, dass da jede Fortsetzung der Idee dürfte fallen gelassen werden, besonders da die naturhistorische Sammlung nicht mehr im Gebäude sich befindet. Das wäre der schwerste Hemmschuh, da noch eine Verbindung der Idee finden und zugleich künstlerisch gestalten zu müssen. Sandreuter wird sich schon anders helfen können. Er soll nur malen, was ihn ganz besonders freut, dann wird etwas Erfreuliches daraus. Wie schön, dass sich eine solche Gelegenheit für Sandreuter bietet, hier einmal so recht loszugehen! Nicht jedem wird dieses Glück. In Basel scheint die Luft viel besser geworden zu sein — endlich!“ Der Brief Böcklins trägt das Datum „S. Domenico, Firenze 14. V. 95“. Die Arbeit, die dabei in Frage stand, kam leider nicht zur Ausführung, dagegen mehrere andere, die infolge von Konkurrenzausschreiben der eidgenössischen Kunstkommission, aus denen Sandreuter als Sieger hervorging, entstanden. Zuerst handelte es sich um die Entwürfe zu Glasgemälden für den neuen Bundespalast zu Bern. Sandreuter lieferte zu diesem Fenster, das etwa eine Fläche von 40 qm bedeckte, den Karton und dem Glasmaler Hosch in Lausanne, der die Arbeit ausführte, eine farbige Visierung in natürlicher Grösse. Leider konnte er das Ganze nicht mehr vollendet sehen und er konnte auch nur zu einem der vier Fenster die Zeichnung anfertigen. In dieser verherrlichte er die Landwirtschaft, eine Komposition von einfach grosszügigem Charakter; ein hochbeladener Erntewagen mit einem Gespann Ochsen, Garbenbinder, ein Zug Schnitter, Schnitterinnen und Kinder.

Hans Sandreuter. Kauerndes Weib (Dekorativer Holzschnitt aus der Serie primitiver Farbendrucke)

Für die Fassade des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich sollte Sandreuter sieben Kartons mit Darstellungen aus der Schweizer Geschichte entwerfen. Die Ausführung war in Mosaik geplant. Von den sieben Entwürfen sind leider nur drei vollendet. Der erste behandelt die

Gründung der Stadt Bern, der zweite Tells Gefangennahme, der dritte Manesse und Hadlaub. Der letztere Karton war zusammen mit dem übrigen Nachlass auf der vorjährigen Münchener Ausstellung. Dabei fiel es vor allem auf, wie geschickt Sandreuter es verstanden hat, seine hochentwickelten künstlerischen Ausdrucksmittel der beabsichtigten Ausführung in Mosaik anzupassen. Gerade in dieser zweck- und zielbewussten Sachlichkeit lag die sichere Gewähr für eine künstlerische Wirkung. Die Zeichnung vereinfachte die Erscheinungen bis auf die wesentlichsten Punkte. Allerdings war durch geschickt angebrachte Überschneidungen der Eindruck des Körperlichen und Räumlichen bis

Hans Sandreuter. Tells Gefangennahme (Karton zu einem Mosaikgemälde für das Schweizerische Landesmuseum in Zürich)

zur Möglichkeit gesteigert. Konnte man hierin schon einen bedeutenden Fortschritt gegen das übliche Schema der Kartonzeichner erblicken, die gewöhnlich alle Sorgfalt auf das Inhaltliche und Gegenständliche konzentrieren, so war dies noch mehr der Fall hinsichtlich der Farbgebung, indem an Stelle der üblichen Kolorierung bewusst auf dekorative Wirkung stark farbiger Gegensätze hingearbeitet wurde. Aber vielleicht war gerade dieses Betonen rein künstlerischer Gesichtspunkte der Anlass, dass Sandreuter in seinen Absichten missverstanden wurde. Der Architekt des Landesmuseums beantragte, die Ausführung dieses Entwurfes nicht zu genehmigen. Nachdem dieses Orakel gesprochen, konnte man über die Stimme des Volkes auch nicht mehr im Zweifel sein. Das Schweizerische Landesmuseum ist nun eben um einen hervorragenden künstlerischen Schmuck ärmer. Die hier beigegebene Abbildung des zweiten Kartons, Tells Gefangennahme, gibt einen ungefähren Begriff von dem, was Sandreuter wollte: eine grosszügige monumental-dekorative Wirkung.

Frei von allen Zugeständnissen an den schwächlichen Geschmack und Sinn, der gerade heute die sich patriotisch geberdende Kunst so sehr in Misskredit brachte, hat Sandreuter auf alle kleinlichen Effekte und Mittel verzichtet, um desto energischer seinen männlich ernsten Charakter hervor-

zukehren. Man fühlt, in diesen Darstellungen pulsiert echte Liebe zur Heimat und tiefes Verständnis für das Schweizer Land und Volk.

Jede dieser Figuren ist ein echter Typ eines freien kräftigen Volkes mit angestammter Eigenart. Wie frische Luft auf Bergeshöhen weht es uns an, in farbenreichen Bildern schauen wir die Erlebnisse eines urgesunden kräftigen Geschlechts, dem aber bereits der Sinn für feinere Kultur und Gesittung aufgegangen war.

Die letzten Jahre Sandreuters, in denen er sich neben diesen grossen Aufträgen hauptsächlich mit Landschaftsmalerei beschäftigte, wurden vielfach durch Leiden getrübt. Aber trotzdem hat er gerade im Hinblick auf seine nächste Umgebung, die waldbekränzten Höhen des Schwarzwaldes und das Rheintal, seine eigenartigsten Werke geschaffen. Von seinem Fenster aus konnte er auf die im Lichte goldig schimmernden Sonnenblumen, die blühenden Malven und auf die in kräftigen Farben leuchtenden Gemüsebeete seines Gartens sehen. Hinter dem Hause auf einem Hügel erhob sich der Birnbaum, den er zur Blütezeit, ähnlich wie Claude Monet seinen Heuschober, immer wieder gemalt hat. Gar freundlich ist es, an schönen Tagen hier zu sitzen und bei einem Glase Wein sich stolz als „Baselbieter" zu fühlen.

An äusserer Anerkennung hat es ihm zuletzt auch nicht mehr gefehlt. Als er 1900 mit seinen Landschaftsbildern auf der Internationalen Ausstellung in Paris erschien, bildeten sie das Entzücken der französischen Maler. Sandreuter wurde für die höchste Auszeichnung, die an Künstler seines Landes zu vergeben war, vorgeschlagen. Da er aber für die Schweizer Abteilung als Juror fungierte, fiel diese Ehrung Ernst Stückelberg zu. Doch wurde sie ihm noch vor seinem Tode von der Dresdener Internationalen 1901 zu teil.

Sandreuter, der begabteste Künstler, den die Schweiz nach Böcklin hervorbrachte, hat in seinem künstlerischen Schaffen dessen Traditionen am treuesten bewahrt und auf einzelnen Gebieten, wie auf dem der dekorativen Malerei, entschieden fortgeführt. Ein Pfadfinder wurde er, indem er den Stimmungsgehalt der heimatlichen Landschaft entdeckte und ihre Reize mit Ausdrucksmitteln, die nur ihm geläufig waren, in ihrer vollen Schönheit festhielt. Sandreuter hat ein Stück deutscher Landschaft gemalt, wie kein zweiter neben ihm. An malerischem Charme ist er Thoma überlegen; näher als dieser steht er darin seinem Meister Böcklin. In einer Zeit, die an trefflichen Künstlern wahrlich nicht arm ist, wird er an der Seite der Besten immer seinen festen Platz behaupten.

Kamin aus dem Wohnzimmer in Sandreuters Haus „Zur Mohrhalde" in Riehen bei Basel

F. Dürck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz Hanfstaengl

Zum Hundertsten Geburtstage, 1. März 1904

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE FRANZ HANFSTAENGLS

VON

F. v. OSTINI

ALS um die Wende des 19. Jahrhunderts diese gewaltige Kulturepoche allenthalben ihre Nekro- und Epiloge erhielt, als ihre Segnungen und Errungenschaften überall aufgezählt wurden, hat eine von diesen vielleicht nicht die volle Würdigung erfahren, die sie verdiente: der Gewinn der künstlerischen Reproduktion als Bildungsmittel! Uns allen ist heute diese köstliche Kulturerrungenschaft ein so selbstverständliches Ding geworden, dass wir vergessen haben, wie kurze Zeit erst die Menschheit sich ihrer freut — wenige Dezennien erst! Bis um das Jahr 1800 war die nachschaffende Kunst auf zwei Techniken, Holzschnitt und Kupferstich, beschränkt, die viel zu spröde und viel zu kostspielig waren, als dass sie Kenntnis und Genuss von Kunstwerken in allzuweite Kreise hätten verbreiten können. Die ungeheuere Mehrzahl des Volkes kannte die grossen Meisterwerke der vergangenen Jahrhunderte, soweit sie räumlich entfernt waren, nur vom Hörensagen, wie eben die anderen Weltwunder und deren ferne Heimatlande auch. Wie ganz anders ist das heute! Soweit Nachbildungen überhaupt die Kenntnis eines Kunstwerks zu vermitteln vermögen — und dies Vermögen geht dank unserer glänzend entwickelten Technik sehr weit! — so weit kann heute auch jeder an jedem Orte sich mit dem Kunstschaffen der Vergangenheit und Gegenwart vertraut machen; für wenige Pfennige bieten ihm schon Tageszeitungen einen ungefähren Anblick von Gemälden, plastischen Bildwerken und Architekturen, die an den entlegensten Punkten der Welt die Kulturmenschheit entzücken. Um bedeutend weniger Geld vielleicht, als man früher für lückenhafte, unzulängliche Beschreibungen von Kunstwerken ausgeben musste, stellt man sich heute Kompendien glänzender Reproduktionen in seinen Bücherschrank, sich jede Stunde daran zu freuen. Schul- und Selbstunterricht sind durch solches Anschauungsmaterial unendlich vereinfacht und erleichtert, ja dies Material ist in solcher Menge, solcher Mannigfaltigkeit über alle Winkel der Kulturwelt verstreut, dass es überall auch dem entgegentritt,

der es nicht sucht. Die Kunst ist im 19. Jahrhundert durch eben jene Reproduktion in einem Masse populär geworden, das sich frühere Jahrhunderte nicht träumen liessen.

Darum sei auch der verdienstvollen Vorkämpfer um jenen gewaltigen Kulturbesitz zur rechten Stunde gedacht! Sie haben ihren redlichen Anteil an dem Ruhmesglanze des jüngsten Säkulums und haben nicht wenig dazu beigetragen, seine Segnungen nach allen Teilen der licht- und schönheitsdurstigen Welt zu übermitteln. Einer von diesen tapferen Vorkämpfern ist der Künstler und Kunstindustrielle Franz Hanfstaengl gewesen, dessen hundertster Geburtstag auf den 1. März dieses Jahres fällt. Ihm gebührt dieser Ruhmestitel nicht nur, weil er der Begründer einer Weltfirma auf seinem Gebiete war; auch durch seine persönliche Arbeit, zunächst als Lithograph, war er ein Bahnbrecher, einer der allerersten, welche künstlerische Reproduktion in grossem Stil überhaupt betrieben.

Durch die Entwicklung der Steindrucktechnik war es Franz Hanfstaengl möglich, sein grösstes und nach jeder Richtung bedeutsamstes Lebenswerk, die Herausgabe der Meisterwerke der Dresdener Galerie zu vollenden. Diese Publikation war schon ein mächtiger Schritt vorwärts nach der Kulturerrungenschaft, von der wir sprachen.

Franz Hanfstaengl war ein echter Oberbayer, aus der Gegend, wo just der beste bajuwarische Stamm sitzt. Er wurde in dem Weiler Baiernrain nächst Schaftlach, nahe am Tegernsee, als Sohn eines Bauern geboren. Als zwölfjähriger Knabe kam er im Jahre 1816 nach München. Ihn lockte die Kunst, Maler wollte er werden. Heute ist es beinahe eine Schwierigkeit, im nördlichen Teile Münchens ein Haus zu finden, in dem sich keine Privatkunstschule etabliert hat — damals war es anders, und dem kunstbegeisterten Jungen stand zunächst keine andere Schule für seine Zwecke offen, als die Zeichenklasse der Feiertagsschule. Sie war von Mitterer gegründet und wurde von ihm geleitet. Hermann Mitterer (geb. 1764, † 1829) genoss ein hohes künstlerisches Ansehen in München und hat auch an der Entwicklung des Steindruckes grosse Verdienste. Er hat Senefelders Erfindung nach mancher Richtung hin vervollkommnet und liess Hanfstaengl, den neuen Schüler, dessen grosse Begabung ihm bald klar wurde, an seinen Versuchen Anteil nehmen. Nachdem dieser drei Jahre bei Mitterer gearbeitet hatte, trat er an die Akademie über. Er stand frühe auf eigenen Füssen und hatte im Verkehr mit seinem ersten Lehrer, durch den er auch mit Senefelder häufig in Berührung kam, genug gelernt, um sich selbst durchzubringen. Auch Peter Schöpf nahm sich des aufstrebenden Talentes warm an. Hanfstaengl war bald ein gesuchter Bildnislithograph, und als ihm die Akademie schliesslich für seine Leistungen ein Reisestipendium für Italien bewilligte, als ihm so der grosse Traum jedes Künstlers in Erfüllung gehen sollte, hielten ihn so zahlreiche Aufträge in München zurück, dass er jenes Stipendium gar nicht geniessen konnte. 1825 verliess er die Akademie als ein sehr geschätzter junger Künstler, der zu den vielen bedeutenden Menschen, die damals in München lebten, Beziehungen gewann und viele von ihnen im Bildnis festhielt. Er verkehrte mit Heine, Saphir, Kolb, Fröbel, Liebig, er stand den Malern Riedel, Piloty, Ramberg, Schwind, W. von Kaulbach nahe. Später ist er gelegentlich seines Dresdener Aufenthaltes auch noch zu Richard Wagner,

Liszt, Semper, Rietschel, Hähnel, Devrient etc. in freundschaftliche Beziehungen getreten. In jener Zeit, da sich der blutjunge Künstler selbständig machte, gewann er die Hand einer der schönsten und reichsten Münchener Bürgerstöchter, des Fräulein Franziska Wegmaier, das denn auch mit ihm in glücklichster Ehe lebte und in Wahrheit der Stern seines Lebens wurde. Als 1829 sein Lehrer Mitterer starb, wurde dessen Professur an der Feiertagsschule Hanfstaengl übertragen, er behielt sie aber nur wenige Jahre. Er wollte unabhängig sein. Als Porträtist war er rasch zu grosser Beliebtheit gekommen und ausserdem richtete er sich 1834 selbst eine lithographische Anstalt ein. Trotz dieser vielen Arbeit wusste er im selben Jahre noch so viel Zeit zu erübrigen, dass er nach Paris reisen konnte, um Lemerciers Betrieb der Lithographie kennen zu lernen. Es sollte bald die Zeit kommen, wo er das Gelernte in grossem Stile verwerten konnte. Es handelte sich darum, die Perlen der Dresdener Galerie in Steindruck zu vervielfältigen. Ursprünglich war eine Herausgabe dieses Sammelwerkes auf Staatskosten geplant gewesen. Hanfstaengl, dessen starker Unabhängigkeitssinn hier wieder das entscheidende Wort sprach, verzichtete auf jede Staatsbeihilfe und unternahm, wie erwähnt, das Riesenwerk auf eigene Verantwortung und auf eigene Kosten. In der Geschichte der reproduktiven Künste hat dieses Werk, das Franz Hanfstaengl im Jahre 1852 vollendete, wohl nicht oft seinesgleichen.

FRANZISKA HANFSTAENGL, geb. Wegmaier
die Gattin Franz Hanfstaengls
Nach dem Gemälde von August Riedel

Übrigens nahm die Riesenarbeit durchaus nicht seine ganze Tätigkeit in Anspruch. Hanfstaengl richtete inzwischen in München ein zweites grosses Atelier ein, in dem er persönlich tätig war. Er hatte seine Brüder Hans und Max ebenfalls zu seinem Berufe herangezogen und überliess ihnen nun die Dresdener Werkstatt. Als sein Freund Franz von Kobell ein neues graphisches Verfahren, die Galvanographie, erfunden hatte, errichtete er für diese (1848) ein eigenes Atelier und bemühte sich mit Nachdruck und Erfolg, diese Technik künstlerisch auszugestalten. Aus dieser galvanographischen Anstalt gingen viele treffliche Blätter, u. a. der „Colombo“ nach Rubens, „Die Prozessentscheidung“ nach Flüggen, hervor. 1853 aber löste Hanfstaengl diese Anstalt wieder auf. Ein neuer, mächtiger Faktor trat in den Vordergrund und verdrängte alle bisherigen Verfahren in

ungeahntem Grade: die Photographie. Auch die Zeit des Steindrucks war dahin und Franz Hanfstaengl, der auf dessen Gebiet die höchsten erreichbaren Gipfel erklommen, der Künstler, dessen Blätter in Bezug auf Klarheit und Kraft den besten englischen und französischen Arbeiten ebenbürtig erachtet, in Bezug auf Harmonie des Tons vorgezogen wurden — war der erste, der dies einsah. So warf er sich denn mit der Energie, mit der er alles betrieb, auf die Photographie und seine Bemühungen waren schnell von Erfolg gekrönt. Bereits 1854 gewann er sich zu Brüssel, dann zu München und Paris erste Medaillen auf Ausstellungen. Immer mehr vervollkommnete er auch auf diesem neuen Felde die Technik und seinen Bildnisphotographien rühmen Kenner heute noch eine Qualität nach, die nicht wieder übertroffen wurde — trotz aller Vervollkommnung der Apparate und chemischen Hilfsmittel.

Am 18. April 1877 starb dieser geniale Mann und als man damals sein Lebenswerk überblickte, erschien es als ein wahrhaft bedeutendes. Den künstlerisch höchsten Rang nahmen natürlich die Originalarbeiten ein, die grosse Reihe seiner lithographischen Bildnisse, welche denen der besten seiner Zeit gleichgestellt wurden. Dann kamen die 190 Blätter des Dresdener Galeriewerkes, zahlreiche Galvanographien und eine Anzahl photographischer Sammelwerke. So brachte er noch die kleine Sammlung der Münchener Pinakothek fertig, Bilderserien aus der Glyptothek, dem Bayerischen Nationalmuseum und dem Historischen Museum in Dresden.

Als die Zeit der Lithographie vorüber war, hatte Franz Hanfstaengl seine Lithographische Anstalt eingehen lassen. Die Hauptfirma übernahm als Leiter schon 1868 sein Sohn Edgar Hanfstaengl, der jetzige Besitzer, und dieser machte sich dann sofort alle modernen Errungenschaften der Photographie auch für die künstlerische Reproduktion zu eigen. Der wichtigste Schritt war zunächst die unmittelbare Aufnahme der Gemälde nach dem Original. Bis dahin hatte man immer nur Kopien reproduziert, die zu diesem Zwecke gefertigt waren. Das Original erlitt also eine mehrfache Übersetzung. Heute nimmt, wie man weiss, die Firma einen Rang ein, der dem Genie und der Tatkraft ihres Begründers entspricht, und hat in seinem Geist immer wieder die gewaltigen Fortschritte der photomechanischen Techniken, des Lichtdrucks, der Heliogravüre, der vornehmen Pigmentphotographie und der verschiedenen Zinkätzungsverfahren für ihre verschiedenen Zwecke ausgenützt, ungezählte Sammelwerke herausgegeben, darunter jene bekannten handlichen kleinen Galeriewerke. Auch die Dresdener Sammlung ist mit dabei und etliche 30 Blätter mehr sind darin reproduziert als in der Mappe, welcher der Gründer der Firma siebzehn Jahre seines arbeitsreichen Lebens opferte. In den beiden Werken ist der ganz gewaltige Umschwung ausgedrückt, den unsere reproduktive Kunst in einem Zeitraum von 50 Jahren erlebte, und der Anblick dieses Unterschiedes eröffnet auch Perspektiven auf den enormen Bildungsgewinn, den uns die Entwicklung der graphischen Techniken noch für die Zukunft verheisst.

J. MacWhirter, R.A. Loch Coruisk (Skye)

JOHN MACWHIRTER, R. A.

aus dem Englischen

VON A. H.

Im allgemeinen bekommen wir von englischer Kunst diesseits des Kanals nicht viel zu sehen und wir kennen manche Namen nur vom Hörensagen. Anders verhält es sich mit den schottischen Künstlern; die sind uns seit dem Jahre 1890, als sie die Herren Firle und Paulus für uns entdeckten, treu geblieben. Wie die Strichvögel finden sie sich alle Jahre zur Sommerszeit im Münchener Glaspalast ein. Guthrie, Grosvenor, Paterson, Walton, Morton, Mosellar, Melville u. a. sind bei uns wohlbekannte Namen. Wenn man von schottischer und englischer Kunst spricht, gilt in der Hauptsache noch dasselbe, was F. von Ostini bei ihrem ersten Auftreten im Glaspalast 1890 gesagt hat:

„Von den Engländern, auch von den besten, scheidet die Schotten eine tiefe Kluft, die nur durch wenige Zwischenerscheinungen überbrückt wird. Vielleicht ist Whistler mit seinem feinen, man möchte sagen, nervösen Farbengefühl einer von denen, die zu ihnen hinüberleiten. Im allgemeinen schafft der Engländer ein möglichst abgerundetes, fertiges, nach irgend einem

Geschmacke, zu irgend einem Zwecke gestimmtes Bild, ein Werk, das meist nach seiner Bestimmung als Dekorationsstück eines dämmerigen Innenraumes gearbeitet und für den Effekt des künstlichen Lichtes berechnet ist. Er will, in seinem Heim aller Werktagssorgen ledig, auch im Bilde nicht an das Getriebe des Arbeitstages erinnert, er will in seiner Art erhoben, durch ein poetisches, inhaltsreiches Kunstwerk angeregt sein. Und so steht denn auch in gewissem Sinne die englische Kunst schon im Dienste des Marktbedürfnisses — ein Glück für sie, dass ein feiner Geschmack den Markt beherrscht. Den schottischen Malern ist die Kunst noch Selbstzweck. Rücksichtslos und unbekümmert darum, ob es ein Bild wird im herkömmlichen Sinne, fassen sie irgend einen augenblicklichen Natureindruck auf oder geben irgend einer Regung ihrer Phantasie in Farben künstlerischen Ausdruck. Sie arbeiten fast durchweg breit, flott, oft unglaublich flüchtig, weil das so augenblicklich Empfundene auch im Fluge festgehalten sein will. Ein überraschender Sinn für Pracht und Kraft der Farbe, oft eine geradezu glühende Leidenschaft des Kolorits ist ihnen eigen; und gerade ihr Temperament stellt sie in Gegensatz zu den Engländern, die alles Laute, Temperamentvolle vermeiden, weil es zur fashionablen Behaglichkeit ihrer Umgebung nicht passen will. Sie sind beide keine Naturalisten, der Engländer wie der Schotte; den ersteren hat die Reflexion, das Bedürfnis vom Naturalismus abgeführt, den anderen seine individuelle Anlage, die den Drang fühlt, aus dem Eigenen etwas zu geben, etwas mehr als die blosse Nachbildung der unbeseelten Natur. Und dass die Meister von Glasgow trotzdem, besonders als Landschafter den Vorzug eminenter Natürlichkeit haben, das eben beweist die Grösse ihres Talentes, das beweist, dass sie zu Hohem berufen sind, dass ihr Erscheinen kein Meteor am Kunsthimmel ist, sondern ein Ereignis von dauerndem Glanze."

Dieses Urteil ist niedergeschrieben zur Zeit, als der Stern der Schotten bei uns zum erstenmal leuchtete und durch seinen Glanz alle anderen überstrahlte. Heute dürfte man in manchen Punkten etwas anderer Anschauung geworden sein.

Auch die Schotten arbeiten wie die englischen Künstler für den Markt. Im grossen Ganzen ist von ihrer früheren Vielseitigkeit jetzt nicht mehr viel zu verspüren, die Motive sind Jahr für Jahr dieselben, ihre koloristische Kühnheit ist einer gewissen traditionellen Farbgebung, ihre packende Stimmungsgewalt einer sanften elegischen Empfindung, ihr breiter, wuchtiger, malerischer Vortrag einer sympathischen, angenehmen Behandlung gewichen. Natürlich sind immer noch Erscheinungen dabei, welche den besonderen Charakter der schottischen Kunst in scharf akzentuierter Weise hervortreten lassen und uns heute noch so fesseln und überraschen als damals, als sie zum erstenmal erschienen und alle Welt entzückten.

Von den Künstlern, die bei einer ausgesprochenen Vielseitigkeit noch die dem schottischen Wesen spezielle starke Eigenart bewahrten, gehört der bei uns noch wenig bekannte Landschaftsmaler John MacWhirter.

Seit seinen frühesten Tagen hat er dauernde Eindrücke von jenem eigentümlichen Lande, das rauh und ungastlich, umgeben von turmartigen Klippen, kahlen Felsen, öden Hügeln, heimgesucht von orkanartigen Stürmen, Bächen, die wild daher schäumen und Fels und Boden

zerklüften und aufwühlen, aufgenommen, und doch bietet auch dasselbe Land stille Täler mit grünen Weiden und Triften, rauschende Buchen- und Eichenwälder, blühende Heiden, idyllische Plätze, beseelt von tiefem Frieden. Da gibt es wundervolle Luft- und Lichteffekte, besonders an trüben Tagen mit den vom Winde getriebenen Nebeln und dunklen, düstern Wolken; dazwischen blitzt manchmal die Sonne darein, was der ganzen Szene eine eigenartige Pracht und Schönheit verleiht. Jeder Augenblick bringt neue Überraschungen; nichts kann voraus

J. MacWhirter, R.A. Bonnie Scotland

berechnet werden, alle Stimmungen sind möglich. Es sind in der Tat alle Elemente für eine romantische Naturanschauung gegeben, und eine Bevölkerung, die Generationen auf Generationen in innigem Kontakt mit dieser Natur stand, musste mit der Zeit eine geistige Richtung annehmen, in welcher sich eine rege Phantasie und Sinn für kräftige Realität miteinander verbinden und eigentümliche Wirkungen erzielen. Einen Niederschlag davon findet man auch in der schottischen Malerei. Und nicht allein, dass diese Vorliebe für starke persönliche Empfindungen und elegisch gefühlte Naturstimmungen eine Eigentümlichkeit der Schotten wäre, die darin einem speziell modernen Zuge folgten, sondern dieses Element ist ihnen durch Tradition überkommen, es ist ein Erbteil ihrer Nation von Ossian her.

Schottland ist voll alter Traditionen, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben und eifersüchtig erhalten werden. In diesen Traditionen ist alles, was die nationalen Ideale befriedigt, verkörpert. Die Tatsache, dass eine Reihe von Vorstellungen von einfachen Leuten aufgenommen und festgehalten wurde, erhöht nur ihre Autorität. Das Alter heiligt sie; sie sind berechtigt zu existieren und man muss mit ihnen rechnen. Wie die Denkungsart einer Nation eine ganz bestimmte lokale Färbung annehmen kann, zeigt Schottland. In nicht vielen anderen Ländern findet man in der ganzen Vorstellungsweise Altes und Neues so mit einander verschmolzen. Ihr Temperament ist in vielen Beziehungen ein Eigenartiges, sonderbar zusammengesetzt aus vielen widersprechenden Charaktereigenschaften. Der Schotte ist ernst, praktisch und streng, ein guter Geschäftsmann und doch durchdrungen von einem tiefen Gefühl, empfänglich für allerlei romantische Neigungen. Gleich eingenommen für praktisches, energisches, ja sogar gewalttätiges Handeln, wie zur Nachdenklichkeit, Besonnenheit und Kontemplation gestimmt, tritt in seinen Handlungen nicht selten ein Zug von Kraft und Leidenschaft, wie in seinen Neigungen oft warmfühlende Sympathie und Melancholie hervor. Sein Temperament entbehrt des Gleichmasses von Ruhe und Bewegung. Er ist weit mehr empfänglich für Eindrücke, als es auf den ersten Blick scheint, und ist leicht geneigt, plötzlichen Anwandlungen nachzugeben, besonders wenn ihm etwas unterläuft, was in die Gewohnheit des Daseins einige Abwechslung bringt. Man würde versucht zu sagen, der eigentümliche Charakter des Landes begünstigt eine solche Gemütsanlage. Der stete Umgang mit einer eigenartigen Natur hat vielleicht in diesem Volke gewisse Vorstellungen

J. Mac Whirter, R.A. Pieve di Cadore. Titians Geburtsort

J. Mac Whirter, R.A. Der Genfer See

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

John MacWhirter, R.A. pinx.

Ein Tälchen ohne Namen

John MacWhirter, R. A. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln

Reproduziert mit gütiger Erlaubnis des Eigentümers des Originals George M'Culloch Esq.

J. MacWhirter, R.A. Altes Schloss (Welsberg)

erzeugt, die in ihrem Ursprunge dunkel, doch in einigen hellsehenden, intellektuell hochstehenden Persönlichkeiten in poetischer Form zu Tage treten. Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologien gehören hieher. Sie sind gewissermassen Resultate des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiss, glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen, unzerteilten und ungebildeten Seele wirkt, also ein grosser Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker — warum auch nicht für den Maler.

Von dieser volkstümlichen Denkungsart sind die schottischen Künstler stark eingenommen und sie äussert sich nicht nur in Figurenbildern mit bestimmtem der Sage und der Geschichte

J. MacWhirter, R.A. Florenz

des Landes entnommenem Inhalt, sondern auch in den Darstellungen der Landschaft. Auch in MacWhirters Bildern drückt sich dieses Empfinden deutlich aus. Nicht, dass sie direkt von literarischem Geiste eingegeben wären; der Künstler berührt durch seine Darstellung alle jene Saiten in uns, die auch die Ballade und Romanze, das Heldengedicht und das schlichte Epos ertönen lässt. In allem ist er eher kraftvoll als träumerisch, er steigert mit dem Rhythmus seiner Empfindungen seine Farbe oft zu blendendem Glanze, ohne je in eine Übertreibung zu verfallen. Aber obwohl er sich darin ganz seinen ursprünglichen Gefühlen überlässt und seine Vorstellung durch die heimatliche Landschaft anregte, so ist er doch nie auf der Scholle haften geblieben, sondern hat sich in der weiten Welt umgesehen und Motive zu seinen Bildern aus allen Gegenden, im Norden und Süden, im Osten und Westen entnommen. Ebenso wurde seine künstlerische Entwicklung durch viele Umstände begünstigt, sein Geschmack und sein Urteil durch das eingehende Studium der bedeutendsten Meister seines Landes wie der modernen Kunst überhaupt

J. MacWhirter, R.A. Studie einer Birke

erzogen und vielseitig gebildet. Er hat frühzeitig eingesehen, dass man, um sein Talent zu entwickeln, nichts besseres tun könne, als zu den alten Meistern in die Schule zu gehen und sich an die Natur zu halten, nicht allein durch Kopieren und Abschreiben, sondern durch immerwährendes Beobachten und Vergleichen. So hat denn MacWhirter die alten Meister Ruisdayl, Hobbema, Poussin und Claude Lorrain studiert und dabei sich der Barbizonschule ebenso sehr genähert als seinen eigenen Landsleuten Turner, Constable und Crome. Besonders fühlte er sich zu Turner hingezogen, der, obwohl er meist aus der Vorstellung arbeitete, doch für jeden Natureindruck so empfänglich war, dass er die Eigentümlichkeit der Atmosphäre jedes Landes darstellen konnte. MacWhirter verehrt in ihm einen mit hellem Bewusstsein schaffenden Künstler. Um MacWhirters Schaffen ganz zu verstehen, müssen wir mit seinen Anschauungen und Prinzipien sowie mit seinem Lebensgang vertraut werden. Man muss ihn zuerst im Zusammenhang mit seiner Heimat und ihrer Tradition, den verschiedensten älteren Meistern und dann für sich einzeln betrachten. Es ist charakteristisch für die schottische Kunst, dass in ihr die Äusserungen des nationalen Empfindens so stark hervortreten, und ganz besonders in der Landschaft. Wenn der Schotte malt, legt er auch sein ganzes Herz, seine Gesinnung in das Bild. Seine Bilder tragen nicht wie die meisten modernen einen uniformen Charakter, es sind nicht blosse Freilicht- oder Farbstudien, sondern zugleich Produkte einer schöpferischen Phantasie. Er betrachtet die Natur seines Landes, prüft die Eindrücke, die sie in ihm hervorbringt, und besteht auf den durch Erfahrung und Gewohnheit erwiesenen Tatsachen. Besonders waren es die schottischen Hochländer mit ihren einsamen Hügeln und Bergen, die so reich an verschiedenen Details und ausserordentlich fein in der Farbe sind. Die tatsächliche, nahezu eintönige Schönheit eines Felskegels entsteht durch das Spiel von Licht und Schatten auf seiner Oberfläche, teils durch die Verschleierungen durch Wolkengebilde. Aber diese Luftgebilde, welche so lebhaften Eindruck auf den Beschauer machen, sind gewöhnlich zu täuschend und zu flüchtig, um als malerische Erscheinung auf der Leinwand festgehalten zu werden. Schliesslich sind sie aber auch nur für den fasslich, der diese Luftphänomene genau kennt. Wenn sie ein Romantiker aufgreift und dazu verwendet, eine dramatische Geschichte auszustaffieren, verführen sie zu vollkommen theatralischen Effekten, sie erscheinen dann nicht mehr natürlich. Wie Salvator Rosa die Wildheit der Berge schilderte, so haben wir auch heute Einzelheiten in den Bildern von Ruskin, William Stott und David Farquharson, aber wer hat die Alpen und die Hochländer so gemalt, wie wir sie kennen? Ebenso unbefriedigend ist die Komposition dieser Bilder. Ohne dass man die Eigentümlichkeit der Felsbildung, sozusagen die Konstruktion des Gebirges ins Auge fasst, füllt man mit senkrechten Linien oft willkürlich den auf der Leinwand angedeuteten Raum, ohne jedoch eine deutliche Vorstellung zu geben, im Gegenteil engen sie diese ein, es fehlt jede räumliche Anregung. Man kann sagen, dass der Landschaftsmalerei durch derartige Darstellungen des Gebirges nur wenig fruchtbare Anregungen erwachsen sind. Die grossen Schulen der Landschaftsmalerei sind immer in Distrikten mit Ebenen entstanden. Es ist als regten diese die Vorstellung vielmehr an und förderten sogar bald einen gewissen Stil in der Auffassung. Die Ebene erzeugt nicht wie der Anblick mächtiger

John MacWhirter, R.A. pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munich

"Over the Sea from Skye"

John MacWhirter, R.A. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munich

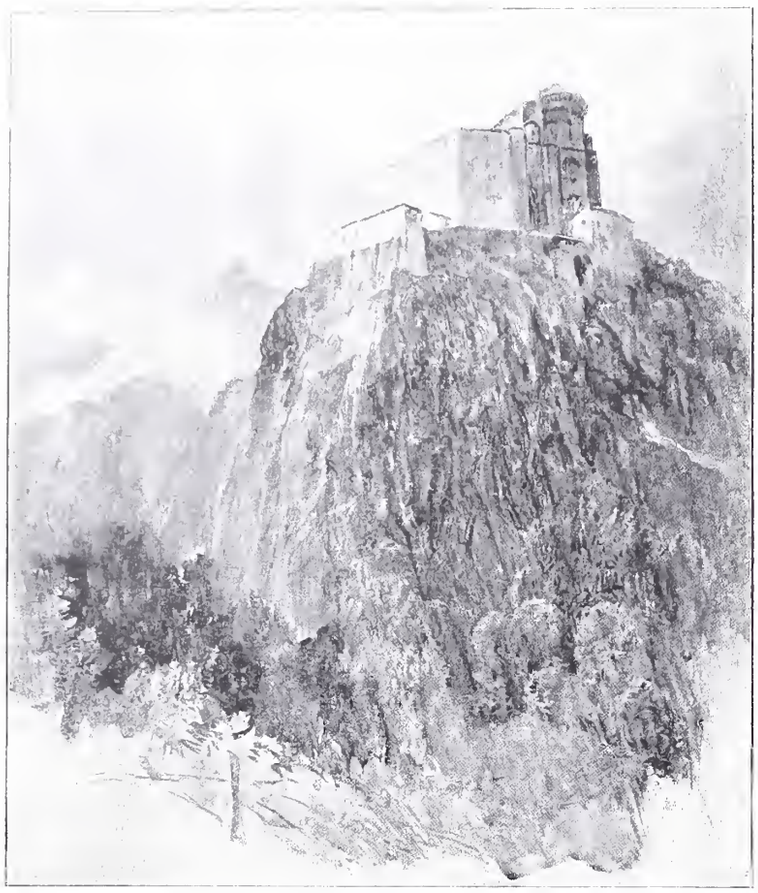
Glen Morriston — Invernesshire (Loch Ness)

J. MacWhirter, R.A. Die Kirche zu Rodel (Harris)

Gebirge das Gefühl unserer Kleinheit gegen diese ungeheure Welt. Der Schotte, der immer diese grossartige Natur vor sich hat, den erfüllt sie nach und nach mit ihrer unendlichen Öde und Einsamkeit, mit einem Gefühl der Melancholie. Das zeigt sich sogar, wenn er Motive aus fernen und fremden Gegenden behandelt.

In MacWhirters Werken tritt dieser Zug gleichfalls stark hervor und weist deutlich auf die Abstammung und Herkunft des Künstlers hin. Seine Naturanschauung ist immer ernst, sein Sinn bleibt auf das Einfache, Grosse in der Erscheinung gerichtet, er liebt es, diesen Charakter in Bildern wie z. B. „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln", in symbolischer Weise anzudeuten. Aber fast ebensosehr kehrt er auch die Realität der Dinge in ihrer eigentümlichen Erscheinung von Form und Farben hervor, er hat in gleichem Masse die Feinheiten der atmosphärischen Stimmungen und die Wirkungen des Lichtes studiert, ganz gleich, ob er in seinen Motiven die lokalen Reize seines Heimatlandes oder auf seinen Studienreisen Gegenden der Schweiz, Italiens, Norwegens usw. schildert. Durch seine künstlerischen Eigenschaften, durch sein Talent und durch seine eigenartigen Werke hat er sich unter den britischen Künstlern der Gegenwart eine bedeutende Stellung geschaffen.

J. MacWhirter, R.-A. Eine Skizze: Aussicht von einer Eisenbahn-Station in Tirol bei einem Aufenthalt von 5 Minuten



J. MacWhirter, R.A. San Michele (Turiner Ebene)

MacWhirter ist 1839 bei Edinburgh geboren. Der künstlerische Trieb äusserte sich bei ihm schon in seiner Kinderzeit. In der Edinburger Zeichenschule erhielt er einen tüchtigen Unterricht, aber am stärksten wirkte auf ihn der Einfluss der Präraffaeliten. Durch sie wurde er auf ein eingehendes strenges Studium der Natur hingewiesen. Er arbeitete lange Jahre hindurch, bis er eine genaue Kenntnis all der tausenderlei Dinge als Blumen, Gräser, Blätter, Bäume, Steine, Felsen etc. hatte, überhaupt von all dem, was zur Landschaft gehört. Mit einer fast Dürer'schen Genauigkeit und Schärfe hat er das Detail studiert und die verschiedensten Objekte ausführlich in Öl gemalt. Diese Studien erregten schon vor mehr als 30 und 40 Jahren die Aufmerksamkeit Ruskins, des literarischen Wortführers der Präraffaeliten. MacWhirter legte damit einen festen Grund für sein ganzes späteres künstlerisches Schaffen. Besonders kam ihm eine solche Ausdrucksweise bei seiner Vorliebe für die Darstellung von Bäumen und felsigem Terrain zu gute.

Eine derartige tüchtige Schulung setzte ihn instand sich schon in früher Jugend als ausübender Künstler zu betätigen. Bereits mit fünfzehn Jahren verdiente er sich mit seinen Arbeiten sein Brot und mit sechzehn Jahren malte er ein Bild vom Gosausee im Salzkammergut, das man als die erste reife Frucht eines ungewöhnlichen Talents erkannte und das die Vereinigung zur Förderung der bildenden Kunst in Schottland ankaufte. Natürlich machte er sich dadurch in seiner Heimat bald einen Namen. Dieselbe Gesellschaft, die sein Erstlingswerk erwarb, ermutigte und förderte ihn auf jede Weise. Im Anfange seiner Laufbahn hielt er sich streng in den Grenzen der schottischen Landschaft. Er durchwanderte alle Teile des Landes und spähte nach Motiven. Besonders sprachen ihn solche an, deren Stimmung im Einklang mit seinem Empfinden stand. Dann aber wurde er auch von der Landschaft des Kontinents begeistert, von dem sanften Reiz stiller Gegenden, welche in ihm ganz neue Vorstellungen wachriefen und ihn zu grösseren Reisen verleiteten, wie er sie bisher nicht beabsichtigt hatte. Er wanderte und arbeitete in Tirol, in Norwegen, wo er sein Mitternachtsbild malte, und kam endlich 1869 nach London zurück.

In dieser Zeit machte er das durch, was man seine Salvator Rosa-Periode nennen kann. Seine Werke erinnern im Ausdruck an diesen Meister, sie schienen oft von wuchtigem dramatischem

Leben erfüllt. Er suchte seine Vorwürfe hauptsächlich in wilden, zerklüfteten Berggegenden und bevorzugte zugleich atmosphärische Erscheinungen mit stürmisch aufgeregter Wildheit. Am liebsten malte er den Himmel, prächtig in der Farbe, doch finster im Eindrucke. Echte schottische ossianische Stimmung liegt darüber gebreitet. „Die Winde steigen nieder in die Wälder, die Bergströme rauschen von den Felsen, Regen verhüllt rings das Haupt von Cromla, die roten Sterne zittern zwischen den fliehenden Wolken", oder „Wie ein Strom des Schaumes

J. MacWhirter, R.A. Der Spey (Inverness)

brauset von der dunkelschattigen Tiefe von Cromla, wenn der Donner darüber hin zieht und die dunkelbraune Nacht auf der Hälfte des Hügels sitzt". Wer wird an diese Schilderungen nicht denken, wenn er ein Bild wie „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln" vor sich sieht?

In solchen Werken zeigte sich die Stärke seines Temperaments und alle seine Liebe zur ernsten Poesie. Er liess sich ganz von seiner Umgebung beeinflussen und strebte besonders darnach, diese Gefühle, welche ihm in Ermanglung weiterer Erfahrungen als das Einzige erschienen, was der Verwirklichung wert war, auszudrücken. Aber bald nach dem Erscheinen seines Bildes der Coruisksee (Isle of Skye) in der Royal Akademy 1870 schien in seinen Anschauungen ein durchgreifender Wechsel einzutreten. Er begann einzusehen, dass es noch andere

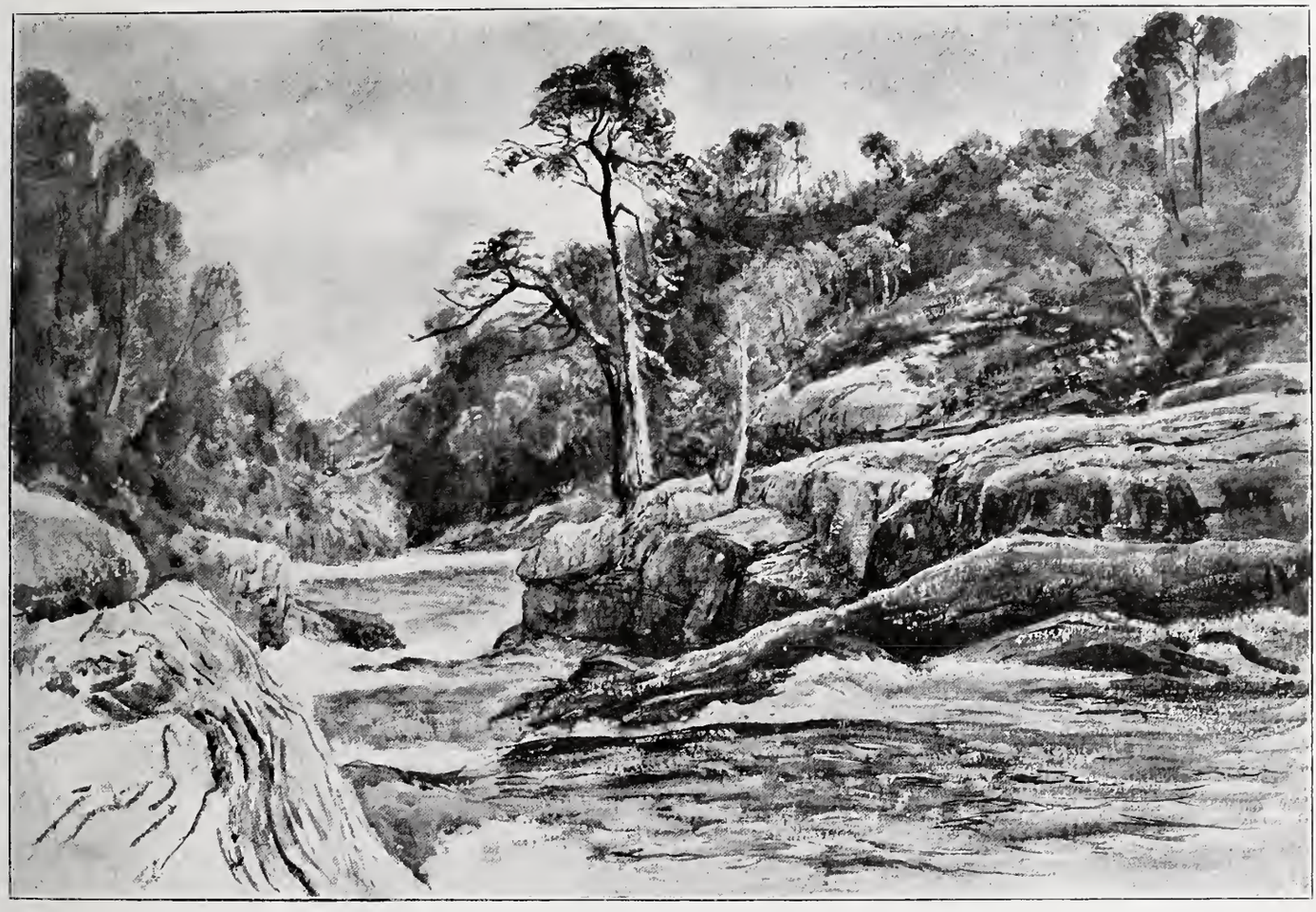
J. MacWhirter, R.A. Taormina (Skizze auf blauem Papier)

Möglichkeiten in der Natur gab, die er wohl auch in das Bereich seiner Darstellung ziehen könne. In Gemälden wie „The Lady of the Woods“ (1876), „The Lord of the Glen“ (1877) und „The three Graces“ (1878) zeigte er schon eine entschiedene Neigung für eine ruhiger gestimmte Landschaft. Er fühlte, dass starke Empfindung nicht gerade immer im gesteigerten Affekt zu suchen sei, dass ein natürliches Gefühl alle Grade von wilder Leidenschaft bis zum sanften elegischen und lyrischen Ausdruck beherrschen müsse. Um wieder zu Ossian zu greifen, so spiegelt sich diese Auffassung hier etwa am Eingang des ersten Gesanges Temora „Erins blaue Wellen spiegeln im Lichte, Tageshelle umgibt die Berge. Im Hauche der Lüfte schütteln die Bäume ihr schattenspendendes Haupt, und graue Ströme fliesen in brausenden Fluten. Zwei grüne mit alten Eichen bewachsene Hügel umschliessen ein enges Tal“.

J MacWhirter, R A. Studie von einem Kornfeld

Dieser Umschlag in seiner Ausdrucksweise tat seiner Popularität keinen Eintrag; im Gegenteil muss man das Bild „The three Graces“ als einen der grössten Erfolge seiner Laufbahn betrachten, es half zweifellos zu seiner Ernennung zum Mitgliede der Königlichen Akademie. Aber er liess sich durch diesen Erfolg nicht wie so

viel andere Künstler verleiten, aus einem Motive, das so viel Anklang fand, eine Spezialität zu machen. Wenn sich MacWhirter hätte durch den Erfolg betören lassen, würde er immer wieder eine reizende Landschaft mit Birken dargestellt haben, und diese Aufgabe wäre malerisch genommen nicht einmal undankbar gewesen. Es folgten Aufträge auf Aufträge, deren er sich alle in dem Sinne erledigte, dass er sie immer wieder variierte. Damals entstand auch das Gemälde „Juni in Tirol", in dem er mit glücklichem Griff ein anmutiges Motiv einer tiroler



J. MacWhirter, R.A. Eine wilde Hochlands-Scene (Glen Affric)

Landschaft festhielt, eines jener stillen Täler im prangenden Blumenschmucke des Sommers mit den weltentlegenen Dörfern und den schneebedeckten Bergen. MacWhirters scharfes Auge hat sofort den Charakter der Situation erfasst. Wir bewundern seine ausdrucksvolle künstlerische Gestaltung. Er bietet unserem Auge nicht nur ein wohlgefälliges Bild, sondern regt es an, sozusagen das ganze Terrain zu durchwandern. Die Besonderheiten der Bodenverhältnisse, Erhebung und Senkung, das ansteigende Gelände, alles ist vorzüglich beobachtet und wiedergegeben. Man empfindet ein ähnliches Vergnügen wie beim Wandern in der freien Natur. Er besitzt ein ausgesprochenes Realitätsgefühl, er versucht nichts vorzutäuschen, was nicht ist und nicht unmittelbar durchs Auge zu uns spricht. Seine Liebe zur Natur, seinen Fleiss und sein grosses Geschick erkennen wir am besten in der Behandlung der Details, z. B. der blumigen

J. MacWhirter, R.A. Eine erschlagene Tanne, Studie
(Gensachan, Inverness)

Wiese. Ganz vorne sind die Blumen so deutlich dargestellt, dass man in ihnen sofort die Spezies erkennt, und dabei ist doch jede anders, jedesmal eine andere Seite gesehen. Ganz wie in der Natur leuchten einige stärker, andere wieder schwächer hervor. Auch das Gras steht bald dichter, bald lockerer und man sieht förmlich, nach welcher Seite es der Wind legt, wenn er darüber streicht, oder wo es niedergetreten wurde. Und doch, bei aller Schärfe der Beobachtung und Sorgfalt der Ausführung im einzelnen, ist das Bild von einer grosszügigen Naturanschauung getragen. Wie ist z. B. nur diese Wiese gesehen und das Zurückweichen gegen die Tiefe angedeutet! Sie lockt den Blick des Beschauers an, hält ihn fest und zieht ihn in das Bild hinein, so dass es uns ergeht, als wenn wir uns wirklich im Freien befänden und an einem schönen Sommertage uns die Lust anwandelte, einen Strauss prangender Feldblumen zu pflücken. Es wurde von den Kuratoren des Chantrey Fund angekauft und hängt nunmehr in der Nationalgalerie für britische Kunst. Um diese Zeit unternahm unser Maler wieder eine grössere Reise, wobei er Sizilien besuchte, dann Konstantinopel und danach Amerika. Hier arbeitete er im Yosemite-Tale und malte das Bild „Anblick der S. Franziscobay", genannt „The golden Gate". Er bewies damit, dass es seiner Kunst nie an Verschiedenartigkeit der Motive mangelt. Der Hang zum Reisen, das ruhelose Umherstreifen, die fortwährenden Anregungen, die ihm daraus erwuchsen, schärften seinen Blick, stärkten und vertieften seine Liebe zur Natur. Man darf nur das wundervolle Bild über dem See von Skye betrachten, das 1900 entstanden ist, zu welcher Grösse der Anschauung und Klarheit der Gestaltung wie der vollendeten Beherrschung des Ausdrucks er gelangte.

Eine Merkwürdigkeit englischer Kunstanschauung ist es, wenn bei Darstellungen, wie z. B. den „Drei Grazien", oder „Der gefallene Gigant", oder „Die drei Hexen" der literarische Geist so deutlich hervortritt, dass sogar den Bäumen Titel beigelegt werden, welche wir sonst nur für figürliche Sujets gebrauchen. In dieser Hinsicht steht MacWhirter ganz im Banne der englischen

John MacWhirter, R. A. pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Glen Cannich

John MacWhirter, R.A. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Juni in Tirol

Mit gütiger Erlaubnis der Firma Lawrence & Bullen, Verleger der Photogravure

Kunst und daraus erklärt sich in erster Linie seine Popularität. Das englische Publikum liebt in der künstlerischen Darstellung nicht das spezifisch Malerische, sondern will auch darin seine Neigungen und Empfindungen wieder erkennen, es liebt elegische Stimmung, idyllischen Frieden, und selbst das dramatisch gesteigerte Leben muss so gegeben werden, dass man es in empfindsamer poetischer Weise näher bringt. Die Landschaft, eine schöne Aussicht ins Freie, ein erheiternder Anblick im Grünen, soll immer beruhigend wirken. Es ist natürlich, dass MacWhirters Virtuosität in der Darstellung von Birken grossen Anklang fand. Die Birke könnte gewissermassen als Symbol dieser ganzen ästhetisch zahmen Richtung aufgefasst werden. Kein Baum erscheint so anmutig, duftig, frühlingshaft sprossend als dieser. Es würde uns nicht wundern, wenn die Engländer darin eine Verkörperung junger mädchenhafter Schönheit sehen würden. Die Birke in ihrem ersten Schmuck, dem zarten Anflug von Grün, umgeben von ähnlichen violetten, blauen und grauen Tönen, wie sie

J. MacWhirter, R. A. Boulogne

J. MacWhirter, R. A. Das Glencoe-Gebirge

die Landschaft zur Zeit des Vorfrühlings bietet, ergibt wahrlich ein schönes Bild; ebenso anziehend ist das Leuchten der weissen Stämme im sommerlichen Grün und das goldig schimmernde Laub im Herbste. Im „Namenlosen Wäldchen" kommt eine solche idyllische Frühlingsstimmung zum Ausdruck. Man denkt an Eichendorff:

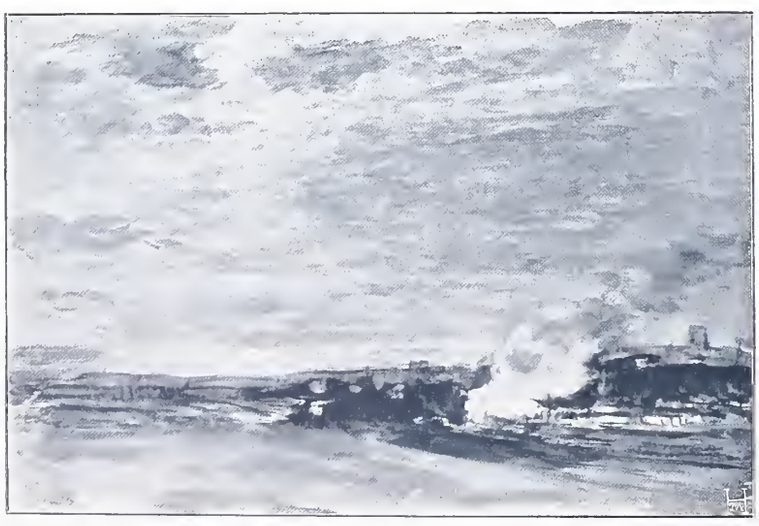
Und Nachtigallen wie aus Träumen
Erwachen oft mit süssem Schall,
Erinnernd rührt sich in den Bäumen
Ein heimlich Flüstern überall.

oder:

Über die beglänzten Gipfel
Fernher kommt es wie ein Grüssen,
Flüsternd neigen sich die Wipfel,
Als ob sie sich wollten küssen.
Ist er doch so schön und milde!
Stimmen gehen durch die Nacht,
Singen heimlich von dem Bilde —
Ach ich bin so froh erwacht!
Plaudert nicht so laut ihr Quellen!
Wissen darf es nicht der Morgen,
In der Mondnacht lichte Wellen
Senk ich stille Glück und Sorgen.

J. MacWhirter, R.A. Macon

MacWhirter begnügt sich nicht mit der Wiedergabe einer Stimmung, er arbeitet die ganze Situation durch und verhilft ihr zu möglichster Realität des Daseins. Man sehe nur, wie er die Bäume studiert, das Terrain beobachtet, der Baum wurzelt fest im Boden, wächst empor, verästelt sich, steht frei im Raume. Man fühlt, wie Luft und Licht um ihn spielen, man glaubt, das Säuseln des Laubes zu vernehmen. Wie er bei aller Kenntnis der Baumnatur doch nie in Gefahr kommt nach der Schablone zu arbeiten, davon geben uns die Abbildungen „Glen Cannich", „Die anmutigen Birken" etc. einen Begriff. Er versteht sich überhaupt trefflich darauf, die verschiedensten Arten zu charakterisieren, z. B. den Olivenbaum, die Pinie, Eiche u. s. w. Unsere Abbildungen geben auch eine ungefähre Vorstellung, wie gut es ihm gelingt, sich in den Geist jeder Landschaft zu versenken, sei es in Schottland, in



J. MacWhirter, R.A.
Späthen bei Perth (Der Nacht-Express verlässt Berwick)

J. Mac Whirter, R.A. Loch Katrine

Italien, am Genfersee, in Tirol, in Frankreich, in der Schweiz, im Norden und Süden oder im Westen und Osten, unter jedem Himmelsstrich ist er zu Hause und passt sich jeder Situation an. Er hat die Naturschönheiten und Reize aller Länder aufgegriffen und sie mit seiner anglisierenden Empfindung durchtränkt wiedergegeben.

In diesem Punkte bildet er ein auffallendes Gegenstück zu jener künstlerischen Richtung, die man neuerdings mit dem Namen Heimatkunst bezeichnet. Man ist dabei der Ansicht, dass

J. Mac Whirter, R.A. An der Küste (Sizilien)

die Kunst mit dem Boden und der Menschenrasse, die ihn bewohnt, überhaupt mit unserem ganzen Leben innig verbunden sein müsse, und dass der Künstler da sein Bestes gäbe, wo er aufgewachsen und wo ihm alles vertraut sei. Es behaupten einige, mit der internationalen Richtung in der Kunst sei es wie mit den Obstbäumen, auf die man so und soviele Äste pfropft, von denen jeder zu einer anderen Zeit blüht und Früchte trägt. Diese Ansicht mag für

J. MacWhirter, R.A. Das Glencoe-Gebirge

deutsche Verhältnisse ganz zutreffend sein, in England aber scheint die Sachlage etwas anders, und aus diesem Grunde ergeben sich auch andere Gesichtspunkte. Die Engländer reisen überhaupt sehr viel, so dass diese Gewohnheit bei ihnen zu den nationalen Eigentümlichkeiten gehört. Man darf sich deshalb nicht wundern, wenn dieser Zug auch in der Kunst Ausdruck findet und die Werke der Landschaftsmalerei zu einer Sammlung vereinigt eine Art Panorama International bilden. Diese Richtung kündigte sich zuerst in der englischen Landschaftsmalerei in den Vedutenmalern an, die mit dem Bädecker in der Hand schöne Aussichtspunkte aufsuchten und diese wiedergaben, eine Richtung, die ja auch bei uns zahlreiche Vertreter fand und die sich noch in den Ansichtspostkarten erkennen lässt. Bei MacWhirter ist diese Neigung nie zur Manie geworden, sein malerischer Geschmack, sein Können begleitet ihn überall hin. Es ist nicht leicht, seine Art in Worte zusammenzufassen. Er suchte in seinem Schaffen künstlerische Prinzipien

klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen; er hat manchen seiner Bilder, besonders jenen, die an seine Heimat erinnern, einen ganz individuellen Ausdruck gegeben, besonders da, wo er die sanfte Melancholie, die erhabene Düsterkeit und Romantik der Hochländer darstellte. Das Heitere, Anmutige wiederzugeben ist ihm nicht in demselben Grade gelungen. Und dazu kommt das gewisse literarische Moment, das sich so gern mit dieser Vorstellung ver-

J. MacWhirter, R.A. Bei Saas Fee (Skizze auf blauem Papier)

bindet. Er liebt es nicht, ein Stück Natur als einfachen malerischen Eindruck wiederzugeben, sondern vermittelt dabei immer die Stimmung. Ist nun diese Empfindung oder die Vorstellung, die er sich bei der Betrachtung einer Landschaft suggerierte, von einem wirklich packenden poetischen Gefühl durchdrungen, wie z. B. bei dem Bilde „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln", so geht auch von seiner Darstellung eine gewisse suggestive Kraft aus, die uns in das Bild hineinzieht, so dass man dem Künstler nachzugehen sucht. Sind so die literarischen Ideen für die Malerei fruchtbar geworden, so lässt man sich willig vom Künstler in das Land seiner Träume führen, besonders wenn zugleich auch das Auge durch die wahre und sorgfältige Durchbildung der Gegenstände im Raume befriedigt und ergötzt wird. Denn Mac Whirter verfügt über einen grossen Fonds gediegenen künstlerischen Könnens. Er ist zugleich auch ein äusserst geschickter

Skizzierer, ein unermüdlicher flinker Arbeiter, der mit leichter Hand schnell beobachtete Eindrücke wiedergibt. Seine kleineren Werke geben vielleicht noch frischer und unmittelbarer den Natur-

J. MacWhirter, R.A. Aussicht von der Brücke zu Perth

eindruck als seine grossen Gemälde. In einer Studie, wo alles mehr angedeutet und der Reiz des Unmittelbaren grösser ist, befriedigt seine malerische Art am meisten. Komposition und

J. MacWhirter, R.A. Wiesen-Blumen (Schweiz)

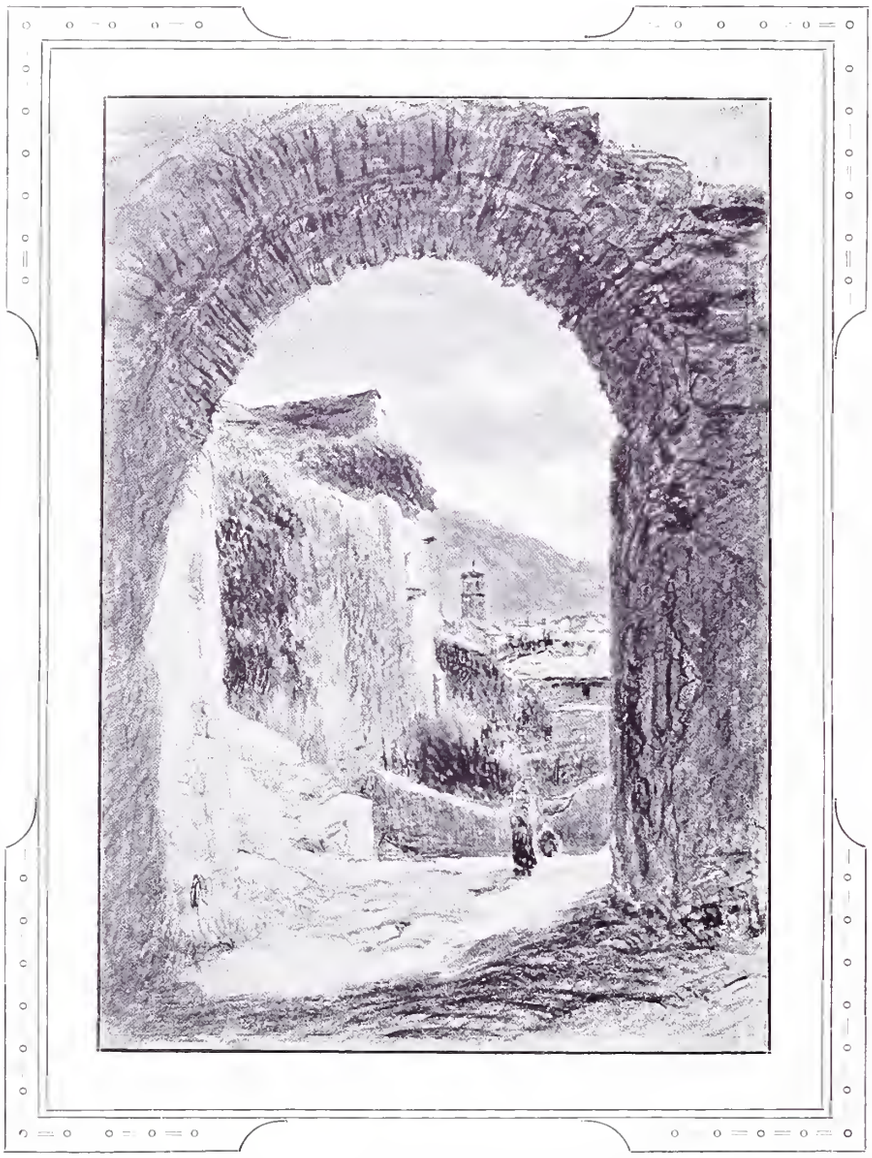
Aufbau beherrscht er ganz sicher, so dass seine Bilder immer ein abgerundetes harmonisches Ganzes darstellen, fesselnd durch das Motiv und seine eigentümliche Behandlung. Seine Bilder

J. Mac Whirter, R.A. Welsberg (Zwischen Bozen und Pieve di Cadore)

sind voll malerischen Feinheiten, durchsichtig und leuchtend in den Tönen. Er hat in Schwarz-weiss-Manier schöne Werke geschaffen und zeigt auch als Aquarellist hervorragende Qualitäten; ebenso überrascht er als Zeichner durch seine Flüchtigkeit und Schärfe, mit der er momentane Eindrücke festhält. Man vergleiche nur die eingehenden Studien von verschiedenen Bäumen, die anmutige Birke, die lichtumwobene Fichte, aufgenommen bei Gensachan, und den im Detail so ausführlichen Orangebaum aus Sizilien, ferner die Studie Olivenbäume im Wind, die sich vor unseren Augen gleichsam bewegen, und man wird herausfinden, in welcher Richtung die Vorzüge von Mac Whirters Naturstudium liegen. Wie gewissenhaft er arbeitet und mit welcher strengen Selbstkritik er verfährt, bezeugt, dass er viele Bilder, die teilweise schon ausgestellt waren, die er aber später nicht mehr als vollgültig erkannte, zerstört hat.

J. Mac Whirter, R.A. Studie: Oliven-Bäume im Winde (Sizilien)

Er hat sich immer das Gefühl bewahrt, dass wenn ein Künstler etwas zu sagen habe, er aus dem Vollen schöpfen müsse, entweder aus seiner ganzen Empfindung heraus wie aus einem angeborenen instinktiven Triebe, oder aus der bewussten entwickelnden und berechnenden künstlerischen Vorstellung und Erfahrung. Indem er einerseits sein angeborenes schottisches Temperament nicht verleugnet und dem Zuge ursprünglicher Empfindungen folgt, hat er sich bewusst und überlegend dem sehr entwickelten und gebildeten englischen Geschmacke untergeordnet. Er nimmt deshalb im englischen Kunstleben eine Doppelstellung ein, die man bei seiner Beurteilung berücksichtigen muss. Alle Vorzüge und Mängel seiner Kunst erklären sich daraus.



J. MacWhirter, R. A. Torweg zu Susa

Willy Spatz

VON

EMIL SCHULTZE-MALKOWSKY, DÜSSELDORF

Seit Flauberts Wort an seinen grossen Schüler Guy de Maupassant Verbreitung fand, dass auf der ganzen Erde weder zwei ganz gleiche Augen, Locken, Hände oder Fingernägel noch auch zwei gleiche Körnchen Sand zu finden seien, seit diese These scharf und schärfer ins heutige Bewusstsein eingetragen worden ist, hat wie in allen Künsten so auch in der Malerei die Zahl der grossen Künstlercharaktere augenfällig zugenommen. Das Eigentümliche, das Individuelle plastisch darzustellen, ist demgemäss das erste Postulat der zukunftstarken Kunstkritik von heute, die Trübner oder Liebermann mit einer gleichen überzeugungsechten Anerkennung aufgenommen hat, wie sie auch Segantini, Klinger oder Stuck zum Sieg verhalf. Von der Pedanterie, einseitig eng nur e i n e Richtung oder Schule zu goutieren, hat sie sich frei gemacht. Das Klassenwesen ist zurückgetreten, dem individuellen Einzelwesen Raum zu geben. Je eklatanter eine Individualität vor allen andern zu erkennen ist, umso grössere Beachtung wird sie finden, sofern sie selbstverständlich Drang und Kraft besitzt, ihr Eigenstes auch wertentsprechend, alias organisch überzeugend zu gestalten, mag nun das Dargestellte aus einem erdenfremden Traumland niederleuchten oder irgendwelche tägliche Erscheinung aus dem realen Sein zum Vorwurf haben.

Willy Spatz

Von diesem Standpunkt aus wird der Essay geschrieben, der hier folgen wird und der dem Präzisieren jener Kunst- und Lebenswerte gilt, die Willy Spatz als Denker scharf erkannt sowie als Künstler individuell geschildert hat.

☆ ☆

☆

Im Jahre 1861 wurde Willy Spatz in Düsseldorf geboren, woselbst er eine fast idyllisch stille Jugendzeit verlebte. Dramatisch grosse Tage haben seinen Lebensweg wohl nie erschüttert. All sein Wandern führte durch die friedsam schönen Tale eines ernsten deutschen Epos. Altdeutsche Sagenklänge schmückten seine ersten Knabenträume und bunte Märchenlieder sang ihm seine Mutter. Grimm und Andersen sowie der Bilderschatz „Die deutsche Jugend", die nie des Knaben Kinderstube verlassen haben, weckten früh den Drang in ihm, zu fabulieren.

Den tiefsten Einfluss wirkten Prellers Landschaftsbilder in des Knaben Seele. So mächtig war die Wirkung dieser bunten Blätter, dass sie den ersten starken Kunsttrieb in ihm weckten. Sie liessen ihn, der damals kaum zehn Jahre alt gewesen, zum erstenmal den Stift ergreifen, Preller nachzuahmen. — Im Jahre 1879 bezog er dann die Düsseldorfer Akademie. Die ersten Lehrer, die ihn im Zeichnen unterwiesen, waren Lauenstein und Crola. Das erste Malen lehrte ihn Professor Peter Janssen, des Institutes heutiger Direktor, unter dessen Leitung er zehn lange Jahre strengster Arbeit zugebracht.

Nach aussen hin ein seltsam ruhiges Dezennium, war dieses herrliche Jahrzehnt im Hinblick auf die Evolutionsgeschichte deutscher Kunst der Wahlplatz eines leidenschaftdurchrauschten, schier titanenhaften Aufbegehrens. Nietzsches „Morgenröte" sandte ihre ersten lichten Strahlenpfeile in die graue Dunstwelt weiter Kreise. Sein Zarathustra reckte sich empor, die alten Tafeln angefaulter Thesen zu zertrümmern. Um Wagners künstlerisches Sein ward tosend Schlacht um Schlacht von vielen Tausenden geschlagen. Max Liebermann ward Bild um Bild verketzert und verschrieen, während Gerhart Hauptmann in tiefer Einsamkeit die Form für seine erste Offenbarung: „Vor Sonnenaufgang" suchte. „Die freie Bühne" wurde aufgetan. Und alle, die dem neuen Frührot lechzend sich entgegensehnten, trieb es aus aller Enge häuslicher Verkümmerung hinaus ins Leben, da der Wogenschlag im Meer der Neulicht ahnenden Gefühle und Gedanken am heissesten gen Himmel schäumte. So hielt's auch Willy Spatz nicht länger mehr in Düsseldorf. Die mächtige Metamorphose der deutschen Kunst war ihm nicht unbekannt geblieben, obzwar von ihrer eigentlichen Evolution nur weniges in seine Vaterstadt gedrungen war. Er wandte sich dem heisseren, dem südlicheren München zu. — Die sich erinnern, wie grenzenlos verwirrend gerade dazumal ein Gang durch Münchens Glaspalast auf jede Künstlerseele hatte wirken müssen, die sich zu einer starken, abgeschlossenen Persönlichkeit erst noch entwickeln wollte, werden mir gern zugestehen, dass viel Gefahr mit dieser Wanderung verbunden war. Die verschiedenartigsten Gemälde hatten da in einer derart bunten Reihe Platz gefunden, wie man sie selten noch gesehen hatte. England, Belgien und Frankreich, Holland, Skandinavien und Schottland, alle hatten ausgestellt und alle zeigten das Bestreben, für das schon längst allseits geschriebene „modern" den anderen Nationen die einzig gültige Erklärung zu diktieren. Ein guter Genius aber führte Willy Spatz. Er brachte ihn zu Karl Marr. Wer dieses ernsten Meisters strenge Selbstkritik und seinen Drang zum absoluten Realismus kennt, wird diese Lehrerwahl für Spatz, den Künstler stillverträumten Innenlebens, als eine glückliche bezeichnen. Jedwedes Kokettieren mit den Farbeffekten nervenüberreizter, dekadenter Feuerwerkler wurde ihm in gleicher Weise unerträglich, wie er gleich Marr

mit nimmermüder Willenskraft erstrebte, seine grossen zeichnerischen Qualitäten mit den Werten neuer Farbenstimmungskunst sowie von falschem Pathos freier Silhouettenreize zu verschmelzen. So war der Einfluss, den der Komponist der „Flagellanten“ auf ihn ausgeübt hat, eminent, obwohl er nur ein Jahr den Vorteil Marrscher Unterweisungskunst genossen hat.

Drei Kompositionen brachte Willy Spatz nach seinem Aufenthalt in München zu gleicher Zeit heraus; Figurenbilder, deren räumlich umfangreichstes: „Der Hirten Gang zur heiligen

Willy Spatz. Die Flucht der heiligen Familie

Familie“ die weiteste Beachtung gefunden hat. Acht Hirten bringen ihre Gaben dar, d. h. sie treffen eben ihre Vorbereitung, in den kleinen Hofraum einzutreten, wo Joseph und Maria sich an der ersten lichten Freude ihres Kindes höchst ergötzen. Freilichtbeleuchtung gibt diesem Werke reiches Leben. Das leichte Kolorit ist durchweg freudig hell gestimmt und lässt der Zeichnung ihre Werte. Durch diese Technik war es Spatz ermöglicht, die Charakterköpfe gänzlich durchzumodellieren. Die dunkelgrau und braun getönte Hirtenschar wird in ihrer plastischen Erscheinung von der lichten Farbe einer langen Mauer sehr lebendig abgehoben. Ist das junge Elternpaar figürlich in der Komposition auch weit zurückgedrängt, so ist die seelisch reine, sonnenfrohe Harmonie, die es in jeder Fiber seines Ausdrucks offenbart, doch derart lockend und idyllisch, dass es dem breitgedehnten Hirtenzug vollauf die Wage hält. Recht

eigenartig neu und reizvoll wirkt zudem die Freude Josephs, der nicht als allzu altgewohnter Fünfziger, vielmehr als Jugendlicher, etwa Dreissigjähriger, zu Mariens Füssen kniet, in deren Schoss der kleine, muntere Strampelwicht gen Himmel lacht. Gleich köstlich wirkt die Hirtenschar. Der erste und zugleich der älteste der sonngebräunten Hirtenleute, schon ein Graukopf, lugt entblössten Hauptes um die Mauer. Den Hut hält er in schüchternheiterfüllten Händen. Ehrfurchtscheues, atemloses Zagen bebt in jeder Linie seiner vorgebeugten Haltung, deren grosser Reiz nicht wenig durch des Hintermannes neugiervolles Drängen, endlich einzutreten, höchst geschickt gesteigert wird. Für den Beschauer recht humorvoll wirkt sodann die grosse Sorgfalt, in der zwei andere aus der Schar der Gebefrohen ihre Mäntel noch vom letzten Feldstaub säubern. Der Schluss der bäuerisch unbeholfenen Gruppe zeigt ein kleines Hirtenbübchen, das zwei gutgepflegte Schafe als der Gaben köstlichstes Geschenk an einer Leine führt. Ein drolliger, doch stets dezent gehaltener Humor erfüllt das eigenartig frische Kunstwerk, das für die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf erworben wurde. Ein schlichter Hinweis will es darauf sein, mit welcher Ehrfurcht nach des Künstlers Ansicht jedem neuen Menschensohn begegnet werden müsste. Kann nicht ein jeder eine neue Welterlösung bringen? Zur Ausgestaltung dieser ethischen, aus urgermanischem Gemüt geborenen Idee hat Willy Spatz noch manches Werk gemalt. Mit welcher deutschen Herzlichkeit er selbst dem Leben in der Kinderseele Jahr um Jahr geopfert haben muss, zeigt eine variationenreiche Fülle bunter Studienblätter, die er geschaffen hat. In sämtlichen Entwicklungsphasen ist das Kind in seinen Werken dargestellt. Bald gänzlich unbeholfen sitzt es da in weissem Kittelchen und grenzenloser Schüchternheit, die schmalen Schultern ängstlich hochgezogen. Willenlos und zart wie eine Lilienblüte, die sich eben erst erschlossen. Die kleine Rechte unterm Kinn in scheuer Bebefurcht. Und doch ist nur die Mutter da, die leis sich niederbeugt, um seine bange Stirn zu küssen. — Dann, etwas älter, schon ein Reiferes mit Augen, die ganz nur Staunen sind, weil sie zum erstenmal entdecken, dass die Fingerchen der Linken auf der rechten Hand der Mutter sich bewegen, ja schon trommeln können. — Wieder etwas älter spielt ein Blondgelocktes zaghaft und doch voller Neugier mit den Blütenblättchen einer Rose oder auch mit einer Locke aus der aufgelösten Haarflut seiner Mutter. — Oder aber und noch eigenartiger sehen wir, wie Mutter und Kind sich die Zeit vertreiben, indem sie voll von Sonnenfreudigkeit in köstlicher Naivität die Nasen aneinanderwuscheln, schnell und schneller. Alles haben sie in ihrem heiteren Spiel vergessen: Wind und Wetter und Tag und Nacht. — Und alles das ist ausgeführt in einer Eleganz und Sicherheit der Zeichnung, die jedes

Willy Spatz. In der Hängewiege

SPATZ

Willy Spatz pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Psalm 100

Kinderlallen wiedergibt, wie sie des Kindes tiefsten Traum und Herzenswunsch zum Ausdruck bringt.

Willy Spatz. Schlafendes Kind

So könnte ich noch lange die lieblichsten Geschichtchen weiterschildern, immer reizender und immer lustiger, wie sie nur der zu formen Überzeugungskraft besitzt, der diese Spiele unermüdlich selbst gespielt und ganz durchkostet hat und der vor allen Dingen die schöne Einfalt eines deutschen Herzens in sich trägt. Des Künstlers Stoffgebiet jedoch ist umfangreich und mannigfaltig. Denn bis zu dieser Stunde war Willy Spatz nicht selbstgefällig klein genug, in irgend einer Genremalerei sein höchstes Ziel zu suchen, in diesem Fall z. B. in der Spezialität als Kindermaler dauernd zu verharren. Die Kränze seiner einstigen Vollendung sieht er aus höheren Gebreiten niederleuchten.

Der grosse Gang der Evolution der Menschheit nach jeglicher Kulturepoche ist auf den Trieb der Opposition sowie Reaktion zurückzuführen. Noch leben wir seit etlichen Dezennien die Zeit der nervenüberreizten Unrast, die nichts von einer Zukunft wissen, die nur die Gegenwart geniessen will. Bald werden wiederum die Jahre und Dezennien kommen, da wir tiefstille Einkehr in uns halten werden. Und kehren wir alsdann zum Kind und seiner schlichten Einfachheit zurück, dann werden wir noch selbstverständlicher als jetzt zu schätzen wissen, was Spatz in seinen Kinderbildern geben wollte.

Die folgende Betrachtung ist dem Lyriker in Willy Spatz zu eigen. Sie widmet sich, es sei gleich hier gesagt, dem wesentlichsten Teil in seinem künstlerischen Streben, weil sie sein Eigenstes, sein Tiefstes zu bewerten sucht. Des Künstlers lyrisches Empfinden verdient schon deshalb eine weitere Beachtung, weil es stets deutsch und nie — sentimental zum Ausdruck kommt. Ein starker Rhythmus lebt in ihm. Es weiss die Flächen grosser Tafelbilder zu beherrschen und pflegt in jedem Werk nur eine Saite aus dem Spiel der menschlichen Affekte anzuschlagen. So klingt in diesen Stimmungsbildern, die ihr Entstehen stets einer lyrischen Vibration verdanken, als Grundton Ernst und sorgenvolle Schwermut, Hoffen, Freude oder auch das Lächeln eines schönen Traumes wieder. Das Kolorit schlägt meistens diesen Grundton an. Der lyrische Gehalt verdichtet sich zu einer farbigen Erscheinung und strebt, in breiten Farbenflächen seine Wirkung zu erzielen. Die Körperhaltung und die Physiognomie der dargestellten Frohbewegten beziehungsweise Tiefbetrübten treten dann hinzu, die Dominante zu verstärken.

Willy Spatz. Kinderakt

„Ein Morgentraum“ im Stall zu Bethlehem bringt beispielsweise stimmungsvoll ein Farbenlied in Rosarot auf blaugrauschwarzem Untergrund. In Heu und Stroh gebettet und in

Willy Spatz. Mädchenkopf

sanftem Schlummer liegt Maria. Wohlig-warm in inniger Umschlingung ruht in ihrem Arm das Jesuskind. Und beide überströmt das liebe Licht der Morgenröte, das durch des Stalles Luke sich über sie in reicher Rosaflut ergiesst. So wärmend strahlt das Licht herein, dass Maria, wenn auch schlafend, seine Rosawellen fühlt und sieht und wieder fühlt, bis sich die Leuchteflut in ihr zu einem Morgentraum verdichtet. Leicht wie das Licht und ganz wie dieses, rosarot, sieht sie im Traum auf lautlos leisen Schwingen ein lieblich blondgelocktes Engelsbübchen in die Hütte niederschweben. Wie behutsam es den Boden sucht, die Schlafenden durch kein Geräusch zu wecken. Und nun ein zweites Engelsbübchen und ein drittes, viertes . . . . Und alle angetan mit weissen Kittelchen und alle in derselben staunenden Bewunderung im Angesicht des Jesuskindes. Wie behutsam still sie schauend sich vornüberbeugt, die falterleichte Schar; zumal das erste, das zu ihren Häupten kniet . . . Maria lächelt. — So kühn und reich an leuchtenden Kontrasten ist hier das Spiel der Töne, dass es den Anschein hat, als wäre dieses Werk der Ausdruck einer grossen Freude an den Strahlen tiefer Farbentöne. Die Zeichnung hat der Flächenwirkung weichen müssen. Nur um den Farben festen Halt zu geben, scheint mir die Formensprache durchgeführt zu sein. — Noch inniger und ausgeglichen konzentrierter wirkt die Farbenstimmung „Sorgen“. Auf ärmlich schlichtem Lager ruht in tiefem Schlaf ein Kind von etwa dreissig Monden. Zu seinen Füssen hockt auf weissem Bärenfell des Kindes Mutter. In müdem, kummervollem

Traurigsein lässt sie ihr sorgenschweres Haupt aufs Bett des Kindes sinken und ähnlich trostlos, wie der Grundton ihrer Kammer, schaut sie der grauen Zukunft ihres Kindes bang entgegen. Eine psychologisch tiefe Ausgestaltung sowie an Plastik reiche Modellierung lebt in dieser Komposition, die nicht in letzter Hinsicht durch ihre grosse, schlichte Linienführung fesselt und ergreift. Das einzige, was in diesem Bild aus armer Hütte stört und was ganz fehlen könnte, ist das Bärenfell. Oder sollte dieser Teppich noch als letzter Schmuck aus guter, sorgenfreier Zeit zurückgeblieben sein? Der Mutter feingeformtes Antlitz lässt mich diese Frage stellen. — In diesem Bilde „Sorgen" ist es Spatz am eklatantesten gelungen, alle Mittel jener Technik zu verwerten, die in ihren Einzelheiten schon in des Künstlers frühesten Werken anzutreffen ist. Und darum lebt in dieser Dichtung wohl die stärkste Stimmungstiefe, die Spatz bis heute auf die Leinwand übertragen hat. Ich denke diesmal weniger an die Technik, die er als Maler anzuwenden pflegt. Nur über jene Regeln, die er als Dichter, speziell als Lyriker, als Stimmungskünstler zu beherrschen strebt, sei hier berichtet. Was Paul Verlaine in der französischen und Th. Etzel in der deutschen neuen Lyrik mit beispielloser Konsequenz zu einer faszinierenden Gestaltung brachten, hat Willy Spatz versucht, und mit Erfolg versucht, in seinen lyrischen Motiven anzubringen. Ein Seelenklang soll angeschlagen werden. Und alles, was mit dieser einen seelischen Vibration nicht absolut in Einklang stimmt, wird streng eliminiert. Die letzte Möglichkeit, die da auch nur entfernt an Phrase mahnen könnte, wird von diesen Stimmungsdichtern zur höchsten Konzentration des einen angestrebten Tones ausgeschaltet. In die Malkunst übertragen und konkret geäussert heisst dies: Jegliche Figur, jedweden Gegenstand und last not least jedweden Farbenton, der in der Stimmung „Sorgen" auf der Mutter graues Sorgengrübeln ablenkend hätte wirken können, hat Spatz mit Glück und Absicht ferngehalten. Der Kammer Flächen-, Licht- und Farbenwerte fliessen mit der sorgerfüllten Seelenstimmung ineinander, und dadurch löst das Ganze ein einheitliches Klingen aus, das seine Wirkung nie verfehlen wird.

Nunmehr bleibt noch übrig, auf Willy Spatz als Maler grosser Wandgemälde einzugehen, um dann der Arbeit letzten Teil für die Betrachtung seiner sogenannten Christusbilder freizulassen.

Mit einem Triptychon sei hier begonnen, das im Realgymnasium zu Elberfeld die Aula schmückt. Der Jugend geistige Erziehung stellt das erste Bildwerk dar. Das zweite Bild führt uns auf eine freie Stätte, da sich die Jugend zur Erholung in Kampf und Spiel zu neuer Geistesarbeit stärkt, das Gleichgewicht der Kräfte zu erhalten. Die dritte, räumlich grösste Komposition, das Mittelbild, zeigt in typischen Symbolen das Treiben, das der Handel mit sich bringt. Und somit wiederholt das Ganze die ewig neu zu lehrende Maxime, dass nur dann der Handel eines Volkes gute Früchte zu zeitigen vermag, wenn es von Jugend auf in geistiger und körperlicher Übung bleibt. In seiner frischen, farblich feingestimmten Kaseïnausführung belebt das Triptychon den Aulasaal sehr angenehm und zweckentsprechend. Die naturgetreue Wiedergabe in jeglicher Bewegung der lebendig geschilderten Gestalten unterstützt die helle Wirkung augenfällig.

„Duisburg wird als Universitätsstadt ausgerufen," diesen Festakt zeigt das zweite Wandgemälde, das Willy Spatz geschaffen hat und das im Rathaussaal von Duisburg die Proklamation

vergegenwärtigt in einer Farbenpracht, wie sie in ihren vornehm abgetönten und gedämpften Harmonien auf ähnlich umfangreichen Flächen selten anzutreffen ist. Das Werk an sich zeigt eine durchaus glänzende und einwandfreie Lösung des gestellten Themas. Vollendeter hat Duisburg sie wohl nicht erwarten können. Von jenen heiligen Gluten der Verzweiflung aber, nicht weiter über sich hinauszukommen, das Menschenmögliche in jedem Punkt vollbracht zu haben, von diesen Qualen, die den ganzen Menschen schier vernichten, um den Künstler zu erheben, ihn zu läutern und zu segnen, weiss die Seele dieses Werkes nichts zu melden.

„Ich aber liebe den," sprach Nietzsche-Zarathustra, „dessen Seele sich verschwendet."

Wie ganz er selbst ist Willy Spatz dagegen in den Wandgemälden, die ihm das Kultusministerium in Auftrag gab, um die Kapelle in Schloss Burg zu dekorieren. Die altgewohnte Kraft in der Empfindung der geschilderten Gestalten, gesteigert durch die eigenartige Behandlung der Farbentöne, die wiederum der einheitlichen Stimmung unterworfen sind, bringt Spatz in diesem Werk zum erstenmal zu einer grossen Geltung. Weil eine künstlerische Vollnatur mit tiefer Liebe diese Dichtung schuf, aus der das Heldenlied der Selbstverschwendung mir entgegenklingt, werd' ich des längeren bei ihr verweilen. Drei breite Wände galt es, in dem Raum der weihevollen Stimmung, der Erhebung, auszumalen. — Der Eingangstür zunächst gelegen, zeigt die Wand der Introduktion, wie einem Volke eine neue Lehre oder Weltanschauung verkündet wird. Symbolisiert bringt dieser Grundgedanke die Wiedergabe einer folgewichtigen Begebenheit aus der Geschichte des bergischen Landes: seine Bekehrung zum christlichen Glauben durch den Apostel Suitbertus. Er zeigt, wie dieses Missionares Worte einerseits mit stumpfer Neugier oder auch Verständnislosigkeit, mit Zweifel oder Widerspruch und Trotz und andererseits mit Einkehr und mit Andacht bis empor zur völligen Begeisterung aufgenommen werden. Das Nahen eines allgemeinen Seelenaufruhres, mit einem drohenden Gewitter zu vergleichen, schildert das Gemälde. Den Ausdruck dieses Kommens einer Geistesrevolution sinnfällig zu verstärken, tönt die Natur aus diesem Bild heraus in ihren Grundakkorden schwer und düster. Das satte Grün der knorrig alten Bäume, die alles Taglicht dämpfen, sowie das unbestimmbar schwärzlich grau getönte Farbenspiel des Bodens und der in düstere Gewänder gekleideten Gestalten verdunkeln den Gesamtton sehr beträchtlich. Dass auch in diesem Bild des Künstlers Kompositionstalent zu einer starken, angenehmen Geltung kommen würde, war nach den früheren Entwürfen leicht vorauszusehen.

Willy Spatz. Mädchenkopf

Auch hier ist des geschilderten Momentes wichtigste Gestalt in jeder Hinsicht klar hervorgehoben. Nicht nur die schlichte, grosse Linienführung, die in dem vorerwähnten Werk dem Proklamator die erstrebte Wirkung brachte, ist hier geschickt verwandt, auch koloristisch wusste Spatz — und ohne irgendwie den Boden des Natürlichen zu überschreiten — der Predigergestalt den Wert des Wichtigsten zu geben. Sie trägt das lichteste Gewand, das sich

Phot. F. Hanistaengl, München

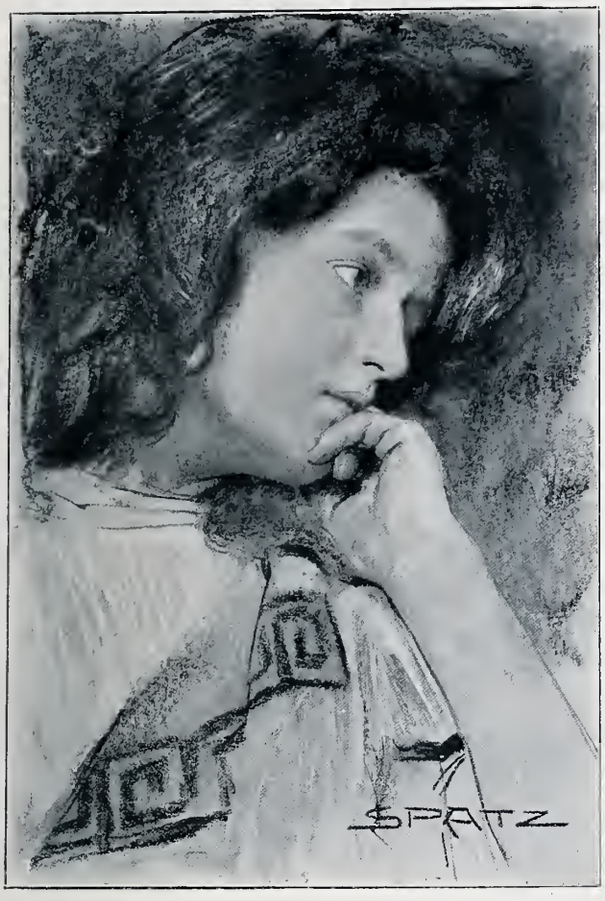
Willy Spatz pinx.

Ein Engelskuss

Willy Spatz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Harfenspielerin



Willy Spatz. Mädchenkopf

in plastisch reichem Faltenwurf von den Gewändern der Umgebung vortrefflich abhebt. — Zeigt diese Wand der Eingangstür das Säen eines Saatkornes, das einst zur Inkarnation der neuen Lehre blühen und gedeihen soll, so bringt des Raumes Längswand in breitem Triptychon das erste Spriessen und die ersten Blüten jener Saat. Dekorativ und absolut symbolisch ist dieses zweite Bild gedacht. In leichtem Steigen aufwärtsstrebend zieht je ein Menschenzug auf beiden Seitenbildern dem Mittelbild entgegen, da eine Idealgestalt auf hohem Prachtstuhl thront. Die Hüterin der christlichen Wahrheit stellt dieses Wesen dar. Ein aufgeschlagenes Buch ruht breit auf dieses edelschönen Weibes Schoss. Die Rechte hält ein Schwert, zweischneidig wie die Lehre, die das Buch enthält, von der ihr Meister, der grosse Nazarener, einst gesagt: „Mein Wort ist wie ein doppelschneidig Schwert.“ Zu Füssen dieser hehren Hüterin, die da in aufgelöstem, schwarzem Haar mit grossen, dunkeltiefen Augen niederschaut, beugt sich zur Rechten ein priesterlicher, durch weiten Hermelin signierter Greis. Ein Ritter mit entrolltem Banner kniet zur Linken. Sie beide sind Vertreter je einer Macht, die wohl vor allen andern bisher dazu berufen waren, Religionen zu beschützen wie auch zu verbreiten. — Das rechte Seitenbild, das sich aufs engste an das Bild von der Bekehrung durch den Apostel Suitbertus anschliesst, zeigt eine Schar vornehmlich schwarz gekleideter Gestalten. Ein mächtiges Verlangen nach der Wahrheit der christlichen Lehre hat sie herbeigeführt. Sehnsüchtig breiten sie die Arme aus. Von ihren Lippen kommt der Psalm: „Ich aber will schauen Dein Antlitz in Gerechtigkeit; ich will satt werden, wenn ich erwache, an Deinem Bild.“ — Die linke Seitenwand zeigt eine Schar vornehmlich hell gekleideter Gestalten. In hochzeitlichen Schmuck sind sie gehüllt. Der neuen Lehre Geist hat sie bereits gesegnet. Vertrauen in die Zukunft lässt ihren Mund frohlocken und zaubert lichten Glanz in ihre glückverklärten Augen. Ein junges Brautpaar führt diese Schar in ihrer Mitte. Das gemeinsame Erfassen der neuen Lehre hat sie doppeleng verbunden. Und jugendliche Harfnerinnen spielen auf. Lobsingend preisen sie der Seele Frieden, den die neue Wahrheit ihnen gab. Ein grosser Zug in Farbenklang und idealisierter Seelenstimmung erfüllt das Triptychon. — Das letzte Bild ist gleichfalls streng symbolisch aufzufassen. Der ganzen Dichtung grosses Hallelujah tönt den Schauenden aus ihm entgegen! Des Paradieses mystisch Rosengärtlein wird uns da aufgetan. Von träumerisch gedämpften Lauten wie von rosenüberblühten Harfen wundersüss begleitet, singt eine schwarzgelockte Engelschar, mit dunkelroter

Rosenpracht das reiche und gelöste Haar geschmückt, der Seligkeiten höchstes Lied: das Lied der Weltvergessenheit . . . Gleichsam als Lohn ertönt es allen, die an das Evangelium glauben, das das Kindsein predigt: „Wie dieser Kindlein eines müsst Ihr werden, wollt Ihr ins Himmelreich eingehen." Während der Harfnerinnen Lied ertönt, lächeln, spielen oder träumen ungezählte Kinder im Gartenland des erdentrückten Paradieses oder lauschen auf, behütet von der Liebe ihrer Engel. Ein mächtiges Gefühl durchrauscht das Ganze, geschmückt durch eine glänzende und reiche Phantasie. Die Poesie der Farben feiert hier Triumphe. Zwar nicht die Poesie der grellen und direkten Farben ist hier angewandt. Die stillen, die gedämpften Töne zeigen ihre Werte. Gedämpft ist hier das dunkle Rot der Rosen wie das tiefe Braun der Haare oder auch das Schwarz der prächtigen Gewänder, und alles das so mystisch und so wunderbar, als hielte ein feiner, sanfter Schleier die Glut der Farben leicht verhüllt wie in den Versen eines Hofmannsthal. — Ich kann auch diesmal nicht umhin, des Künstlers Kompositionstalent in kurzem Hinweis zu erwähnen. War in den vorgenannten Bildern ein schlichter, abgeklärter Zug zur Hauptfigur der Dichtung deutlich zu erkennen, so ward in diesem Werk mit feinem Geist das Gegenteil erstrebt. Im Rosenhain des Paradieses blüht allenthalben gleiche Poesie in gleichem Farbenzauber. Nichts tritt hervor zu Eigenglanz. Und diesem Sinn entsprechend gibt sich das Ganze dann in allen Teilen gleichartig reich an Farben- wie an Linienschönheit. Beim ersten Überblick des ganzen Werkes, das doch die Schauenden r e l i g i ö s bewegen und erheben soll, wird man nach Christus oder seiner Mutter, nach Johannes oder auch Jakobus, seinem Bruder, oder nach den anderen Aposteln vergeblich Umschau halten. Die altgewohnten Typen der Deger, Müller und Genossen, wie sie die Kirchenbilder bis zu diesen Tagen immer wieder zeigen, sind hier mit strengem Vorbedacht vermieden. Und doch — wie seltsam diese Farben . . . wie tief poetisch ihr gedämpftes Leuchten . . . wie rein, wie mächtig und wie voll von Frieden die Gemütsbewegung . . . und alles das so still, so weihevoll, ganz wie im Nebenraume eines Domes.

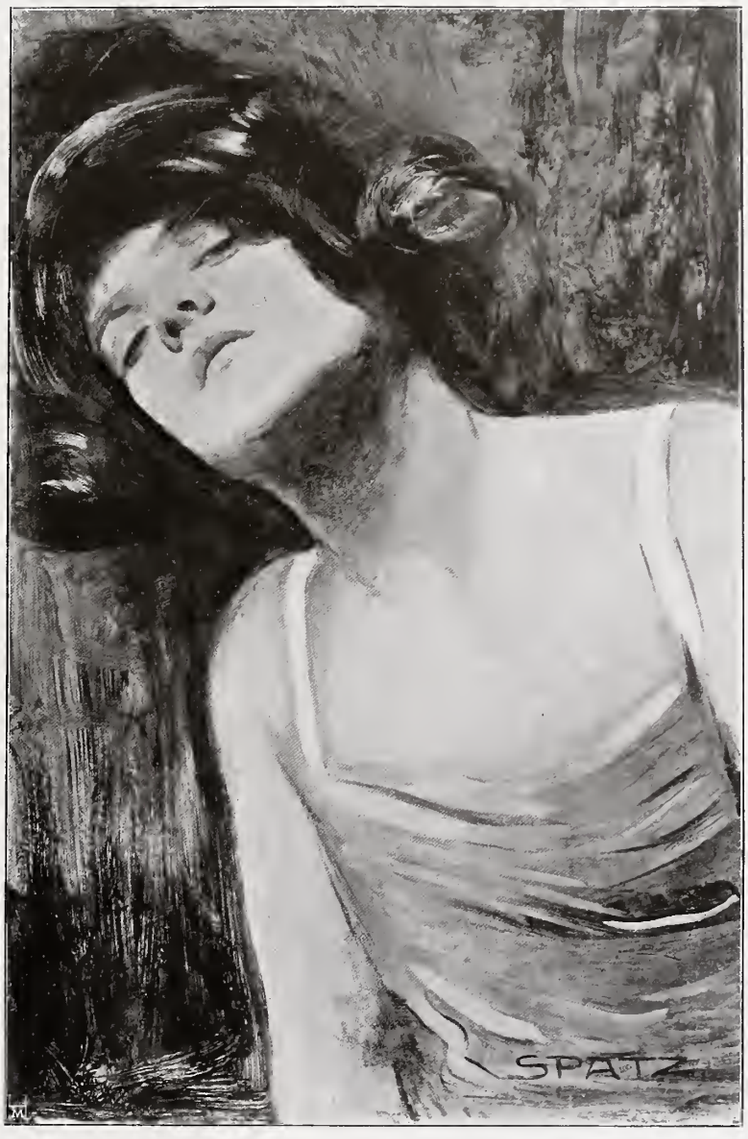
Willy Spatz. Ein Kuss

Aus neuem Geist ist dieses Werk geboren und zeugt von einer tiefen Lauterkeit. Ich dachte wieder einmal an den Zukunftstraum so mancher Zeitgenossen. Wär's dennoch möglich, den

Mystizismus eines allzu alten Glaubens dem Volk durch das Mysterium einer neuen, grossen Kunst einst zu ersetzen?

Diese Frage wird auch im letzten Abschnitt dieses Heftes eine wesentliche Rolle spielen. Es sei gleich hier mit ihm begonnen.

Von Christusbildern soll die Rede sein, obgleich zwar Willy Spatz, es sei hoc loco schon vorweg geschrieben, nie noch ein Christusbild entworfen, geschweige denn geschaffen hat. Den Nachweis werde ich erst späterhin erbringen. Ihn auszuführen, seh' ich mich zuvor veranlasst, festlegend über alle Christusmalerei zu konstatieren, was sie behandeln soll. Des Christentumes Gründer, Jesus von Nazareth, soll sie so wiedergeben, wie ihn der Künstler innerlich erschaut, versteht, empfindet; sei's nun als Sohn des Zimmermannes, als den Propheten der Propheten, sei es als Christus den Gesalbten, oder schliesslich als der Juden König, den grossen Volksaufwiegler, wie die alten Klassiker ihn einst gesehen, oder wie Munkacsy, Liebermann, Ernst Zimmermann und Gebhardt oder Uhde Christus sahen, bezw. jetzt noch sehen. Da diese Monatsschrift sich exklusive mit der Chronik moderner Kunst befasst, will ich mich lediglich den letztgenannten in knappster Betrachtung widmen. — Munkacsy muss zunächst vor allen anderen von der Betrachtung ausgeschieden werden. Seine Christusbilder vermögen durch ihre grosse, grelle Kühnheit in der Farbe und durch das laute Pathos des Gewollten auf den ersten Hinblick zwar zu fesseln, ja zu faszinieren. Doch eben dieses übertrieben breite Pathos, durch das die Mehrzahl der Gestalten wirken soll, macht jegliche Figur zumal in dem schon bald erblassen, der je vom Vollwert des Verinnerlichen auch einmal nur durchdrungen wurde. Ein Opfer ihrer zu theaterhaften, ich möchte sagen ungarisch-theaterhaften Pose, wird jede der Gestalten ein tieferes Gemüt wohl überschreien, doch niemals überzeugen können. Ernst Zimmermann und Liebermann sind gleichfalls auszuscheiden. Den grossen Nazarener und die zwölf Apostel im Sinne ihrer Heimat, des rassefreien Judentums darzustellen, kann nie und nimmermehr erbauend



Willy Spatz. Sehnen

auf uns wirken! So bleiben übrig: Fritz von Uhde und Eduard von Gebhardt. Die weiteste Verbreitung fand bisher der letztgenannte. Ihm will ich mich zunächst zuwenden. Ich sehe gänzlich davon ab, den allzu oft genannten Zug des Künstlers, seine biblischen Gestalten deutsch-mittelalterlich zu kostümieren, näher zu beleuchten. Rein äusserlich erscheint er mir. Denn er befasst sich doch vor allen Dingen mit der Schale einer Frucht. Doch alle Frucht will ich an ihrem Kern erkennen. Und dieser Kern ist in den meisten Werken Gebhardts eigenartig echt und derart gut, dass jene grosse Anerkennung, dessen sich der Künstler stets erfreuen konnte, vollauf zu Recht besteht. Als Bildner ganzer Menschen steht Gebhardt in der ersten Reihe seiner Kunstgenossen. Denn unbestechbar ist sein Blick für alles, was da Leben heisst. Ein nimmermüder tiefer Drang zum absoluten Realismus schafft in ihm. Und doch — als Christusmaler bin ich gezwungen, ihn in jedem Bilde abzulehnen. Gerade weil der grosse Psychologe mit ganzer Macht sich nur an das reale Sein gehalten, weil er in Mienenspiel und jeglicher Empfindung das nur wiedergeben konnte, was seine Augen unverhüllt gesehen, war es für ihn unmöglich, Christus wahren Christen glaubhaft darzustellen. Denn zur Gestaltung des Gesalbten, der da die Menschheit immer wieder heiss gebeten: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst", von dem zugleich uns Markus überliefert hat: „Und er ging in den Tempel, fing an und trieb aus die Verkäufer und Käufer in dem Tempel; und die Tische der Wechsler und die Stühle der Taubenkrämer stiess er um; und liess nicht zu, dass jemand etwas durch den Tempel trüge!" zur überzeugend hehren Wiedergabe dieses göttlich Grössten hat es das Leben bis zu dieser Stunde nicht vermocht, Gebhardt ein Sinnbild grossen Stiles in diesem oder jenem Menschen zuzuführen. Und hierin lag bisher ein grosser Teil der Tragik seines Schaffens. So konnte es Gebhardt nur selten glücken, Christus merklich vor den andern auszuzeichnen, am wenigsten vor seinen häufig edelschönen weiblichen Gestalten. Es ist und bleibt aber doch ewig nötig, in einem Christusbilde Christus ähnlich klar von jeglicher Umgebung abzuheben, wie es z. B. Björnson in seinem Drama „Über unsere Kraft" gelungen ist, den Pfarrer Sang als mystisch eigenartigste Erscheinung in jeder Hinsicht über alle, die sein Haus betreten, hoch emporzuheben. Ein wundersames Fluidum von Liebe geht von diesem erdentrückten Menschen aus. Gleichwie aus einer fremden Welt ist all sein Schreiten leicht wie Schwebegang und seine Worte haben weiches Klingen. Wunder wirken sie. Wie fromme, sanfte Hände legen sie sich kühl auf heisse und erregte Schläfen. — Gebhardt ist es aber nicht nur häufig nicht gelungen, seinen Nazarener hinsichtlich seiner Eigenart und Lauterkeit klar und absolut in seiner Bilder Mittelpunkt zu bringen; im Gegenteil tritt hier und da in mancher Hinsicht gerade Christus, für den allein die Kompositionen doch entstehen sollten, sehr zurück. Ich denke beispielsweise an ein Bild, in dem Maria von Bethanien in einem Zustande innerer Erschütterung geschildert ist, wie mich bis heute eine Physiognomie in einem Bilde nie ergreifender durchschauert hat. Die „Auferweckung des Lazarus" zeigt das Gemälde. Zur Rechten hat sich Lazarus, gleichwie aus tiefem Schlaf erwacht, halb aufgerichtet. In des Bildes Mitte legt Christus seine Hand auf des Erwachten Schwester Stirne, während diese in schwarzem, fliessendem Gewand und blondem, weit gelöstem Haar zu

des Erlösers Füssen kniet. Eine schwere, heisse Träne glänzt noch an ihrer grossen Wimper, schluchzt noch von ihrem grossen Leid, von ihrer tiefen Trauer, indes die Augen schon in niegeahntem Glück, in namenloser Seligkeit erstrahlen. Ein herrlicher Moment! Wie muss im ersten Augenblick vor diesem Ausdruck tiefsten Seelenlebens alles schwinden, was jenes schöne Weib umgibt, und wenn's auch noch so meistersicher hingezaubert wurde. So zeigt das tief ergreifende Gemälde zu stärkstem Eindruck die köstlichsten Momente aus dem Leben jener Tiefbeglückten von Bethanien, während Christus selbst als psychologische Staffage dient. Des Bildes Unterschrift und seine rechte Hälfte ist lediglich ein Kommentar, das reiche Glück Marias zu begründen. Wie hier so ist in allen anderen Gemälden Gebhardt in erster Hinsicht darauf ausgegangen, ergreifende Motive aus dem Leben darzustellen. Ich wüsste nicht, wo er den umgekehrten Weg gegangen wäre; wo rein religiöse Andacht das eine oder andere Bild geschaffen haben könnte. So sind wir Gebhardt als Menschenmaler unserer Zeit gar hohe Anerkennung schuldig. Ihn als Christusmaler zu bewerten, wäre absolut verfehlt.

Weit glücklicher als Gebhardt hat Fritz von Uhde es verstanden, dem zeitgemässen Vorbild eines Christusmalers nahe zu kommen. Er fasste Christus weder protestantisch nüchtern auf, noch gab er ihm die Gloriole katholisch mystischer Verehrung. Auch war es seinem Innersten zuwider, wie Liebermann und Zimmermann in seinen ersten Bildern, den Heiland als den Sohn des Zimmermannes Joseph, des Sohnes Davids, aufzufassen. Er löste Christus von seiner Herkunft wie von jedem Dogma gänzlich los. Als aller Menschen grössten, heiligsten und darum göttlichsten versuchte er, ihn darzustellen. Rein menschlich sah er ihn. Im Geiste jenes Distichons, das Richard Dehmel in das Buch seiner „Erlösungen“ geschrieben:

„Ist euch der ‚Heiland der Welt‘ als Gott nur wert der Verehrung?
Gilt euch ein menschlicher Gott mehr als ein göttlicher Mensch?!“

Willy Spatz. Träumerei

in diesem Sinne hoffte Uhde der Christusmalerei urneue Perspektiven zu eröffnen. Ob sich des Künstlers Zukunftstraum, die Christusmaler neuen Bahnen zuzuführen, realisieren wird? Die Zeit nur kann die rechte Antwort geben. So brachte Uhde denn des Christentumes herrlichstes Symbol als gotterfüllten Menschen unserer Zeit, als Wesen voll von Güte, Weisheit, Nächstenliebe, als Kinderfreund und Volkserzieher. Doch nicht nur ideell, auch malerisch und psychologisch ging Uhde meistens über Gebhardt

eklatant hinaus. Allein des Künstlers Lichtbehandlung — den Pleinairismus wählte er — ist in manchem Bild so feierlich und wundersam, wie sie des öfteren die Stimmung, die göttliche Gestalten zu umgeben pflegt, durchaus erschöpft. Kongenial ist sie dem grossen seelischen Gehalt, der Uhdes Werke meistens adelt. Er sichert schon allein dem Göttlichsten das weiteste Interesse, ganz abgesehen von jeder anderen Verherrlichung durch Farbenwerte oder durch die Haltung derer, die da um ihn sind. — Soll nun auch hier die Art und Weise, wie der Künstler die Gestalten zu seinen Christusbildern einzukleiden pflegt, betrachtet werden? Rein äusserlich ist sie auch hier für mich, die Frage. Wird man dereinst die bayerischen Gewänder Uhdes mit

Willy Spatz. „Kommet her zu mir . . . .“

wesentlich viel fremderem Gefühl empfinden, als wie in diesen Tagen Gebhardts mittelalterliche Trachten auf uns wirken? Und haben ferner die grossen Meister der Vergangenheit Christus in dieser Hinsicht ihrer Zeit nicht gleichfalls angepasst? Ist es da Uhdes Schuld, dass alle, die da jetzt vor seine Werke treten, in ihrer Mehrzahl sich von Äusserlichem derart leiten und verleiten lassen, dass sie einerseits durch die Gewänder irritiert, es andererseits nicht als der Mühe wert erachten, sich in die Seelenwesenheit der Bilder zu versenken? So haben sie denn auch in ihrer Mehrzahl nicht vernommen, wie Uhde beispielsweise in seiner glanzerfüllten Dichtung „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ sich bittend an die Menschheit wendet, in ähnlich reiner, ähnlich grosser Liebe sich dem Kind und seinem Wunsch und Spiel zu widmen, wie Christus einst es allen anempfohlen hat zum Heil des Hauses wie des ganzen Volkes.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen“, diese Schöpfung rechne ich rein ideell, ganz von den grossen malerischen und Empfindungswerten abgesehen, zum Besten, zum Vollendetsten, was

in den letzten vier Dezennien auf dem Gebiet der Christusmalerei entstanden ist. Und doch kann ich mir diese Komposition um vieles noch vollendeter, vertiefter denken. Nicht eine weitere Bereicherung durch malerische Elemente wäre hier am Platz. Fast zu geschickt wird hier das Licht geführt, auf Christus hinzuweisen. Er selbst ist noch weit inniger und liebevoller, um vieles seeliger, d. h. noch christlicher und edler zu gestalten. Hier liegt der Kernpunkt aller Christusmalerei von heute. Weit wallende Gewänder sind genug gemalt sowie bewundert worden. Des Nazareners Menschlichkeit und grosse Liebe reich und reicher zu gestalten, das sei das höchste Ziel der neuen Generation. Wer sich von ihr dazu berufen fühlt, ein endlos weiter Weg dehnt

Willy Spatz. Gang der Hirten zur heiligen Familie

sich vor seinen Augen aus, den er durchwandern muss. Denn dann nur wird er es erreichen können, den grossen Nazarener überzeugend darzustellen, wenn er sein Leben lang den christlich frömmsten Menschen nicht nur ohne Unterlass zu malen sucht. In erster Linie sei es seine Pflicht und immer wieder all sein Sehnen, ihn zu leben! Wer ihn in tiefster Inbrunst lebt, wird Sieger werden. — So wiederhole ich: nur durch der Künstler nimmermüdes Sich-Versenken in den Geist des Christentums, um seinen Sinn alsdann zu leben, wird es der neuen Generation gelingen, die Bibelmalerei nach Gebhardtschen Prinzipien zu vertiefen, um sie zur Christusmalerei emporzuheben, sowie auf Uhdes grossen Bahnen fortzuschreiten. —

Die Anerkennung und das Lob, unter seinen Kunstgenossen als einer der ersten dieses Postulat als solches scharf erkannt, ne dicam auch des öfteren in seinem Sinn gemalt zu haben, hat Willy Spatz verdient. So kehre ich nach scheinbar langem Seitenweg zu ihm zurück, um nunmehr weiter auszuführen: ihm war's am wenigsten darum zu tun, in seinen religiösen Bildern

Christus darzustellen. Nur die Worte seiner Lehre, nur die Seele seiner ewig grossen Botschaft galt es ihm zu malen: das Evangelium der Liebe. Zu neuem Wirken will er es gestalten; denn gar zu oft ist es vergessen worden, zumal von jenen Allzuvielen, die da nicht müde werden, den Widersprüchen in den Testamenten nachzuspüren, um dann als „Aufgeklärte" sich von allem Christenwesen spöttisch abzuwenden. Freidenker wähnen sie zu sein. Von jenem Christus, über den das vierundzwanzigste Kapitel Lukä meldet, dass er gen Himmel aufgefahren sei zum Vater, von diesem Transformierten haben sie sich losgesagt, um auch des Nazareners Evangelium: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst" allmählich zu vergessen.

„Kommet her zu mir alle, die Ihr mühselig und beladen seid", im Geiste dieses reichsten aller reichen Rufe hat Willy Spatz sein erstes, sogenanntes Christusbild gemalt. Die Stimme eines Predigers ist in diesem Wort vernommen worden wohl von den meisten, die bislang versuchten, es in Farben und Gestalten zu verbildlichen; zum Teil rein opernhaft, zum Teil rein malerisch. Nicht so von Spatz. Er ist gedanklich wie auch kompositionell von jeder Überlieferung erheblich abgewichen. In seiner Dichtung ist von jenem Prediger, über den die letzte Kunstepoche nun einmal nicht hinauszukommen drohte, nichts zu finden. Denn ihn, der jene selbstbewussten Worte hätte sagen können, sehen wir in einfachstem Gewand als schlichten Tröster auf einer schmucklos rauhen Bank im rechten Seitengrund des Bildes, im Schatten einer langen, kahlen Mauer sitzen. Zu seinen Füssen, ganz in Reue aufgelöst, kniet eine weibliche Gestalt. In schluchzender Verzweiflung hat sie ihr haargelöstes Haupt in seinen Schoss gewühlt, indessen er in tiefgefühltem Mitleid sich über diese Schuldbeladene beugt, um sie mit leisem Trosteswort, mit weisem Rat und innigster Liebkosung zu neuer Lebensfreude aufzurichten, während eine Schar schuldvoll Beladener zur Linken im Rahmen eines breiten Tores gleich jener Knieenden des Rates und des Trostes harrt. Des Bildes ganze linke Hälfte füllt diese Gruppe aus, zeigt manche tiefempfundene Gestalten, von denen jede mit sich selbst beschäftigt ist, und doch — rein seelisch aufgefasst — wird sie von jenen beiden, die abgeschieden ganz zur Rechten in ihrer grossen inneren Bewegtheit ganz nur Seele sind, durchaus beherrscht. Das farblich oder räumlich Grösste tritt vor dem seelisch Tiefsten in dieser Komposition zurück. Weit bin ich noch davon entfernt, das Kunstwerk als ein Stück Vollendung anzusehen. Was aber würden selbst die kritischsten Bedenken sagen im Angesicht des einen Faktors, dass in der Malerei religiöser Bilder endlich einmal eine Tat und nicht das Wort zum Ausdruck kommt, das Wort, das pantomimisch hingemalt, doch meistens nichts und alles sagen kann?! Gerade diesen Vorzug will ich umso reicher rühmen, als er durchaus bewusst zum Ausdruck kommt und als Prinzip von wichtigster Bedeutung ist. In jenem Werke, das ich ferner zu bewerten suche, ist er in gleicher Weise anzutreffen. — Die Tat des Trösters ist hier also dargestellt. Der Tröster steht hier nicht die abgenutzte Pose eines priesterlichen Redners. Er predigt nicht. Er tröstet. Er hat die Schuldbeladene abgesondert von den andern und in die Einsamkeit geführt. Hier hat er jeden Schmerz der Leidenden vernommen und ihr zu neuer Hoffnung neue Freude eingesprochen. — Die Folge dieser Art und Weise, kulturell und malerisch das Leben und das Wirken Christi zu ver-

Phot. F. Hanfstaengl. München

Willy Spatz pinx.

In Bethlehems Stall

Willy Spatz pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Predigt des Christentums im Bergischen Lande durch den heil. Suitbertus um 710

(Fresko aus der Kapelle von Schloss Burg)

werten, kann eine eminente werden. Durch sie allein kann die religiöse Malerei zur absoluten Malerei erhoben, d. h. aus sich heraus, durch sich allein verstanden werden. Zur Illustration der beiden Testamente ist sie genug verwandt! Nun mag sie eigenherrlich vorwärts schreiten!

Willy Spatz. Männerstudie

Soll ich den Nachweis noch erbringen, wie selten beispielsweise Gebhardt es gelungen ist, ein Bild zu malen, das sich aus sich heraus erklärt? Wie wären seine Werke „Die Jünger zu Emmaus“, „Christus am Teiche Bethseda“, „Der ungläubige Thomas“, „Christus in Bethanien“ u. s. w. zu verstehen, wenn eine grosse Bibelfestigkeit und wenn die Unterschriften dieser Bilder nicht zu Hilfe kämen, der Illustrationen Inhalt zu erklären? Ich sage nicht, dass jede der genannten Kompositionen nicht grosse Werte berge. Ich weiss im Gegenteil nur wenige in ihrer Art, die ad exemplum der Illustration der Episode „Die Jünger zu Emmaus“ an eigenartiger Intimität, an Können und an Fleiss verglichen werden könnten. Ein Stück Vollendung aber ist dieses Kunstwerk keineswegs, da es als Bild an sich und nicht als Illustration entworfen wurde und lediglich als Bild an sich die höchsten Forderungen nicht erfüllt. Ist ohne Unterschrift das Werk als Wiedergabe irgend eines Augenblickes aus dem Leben zweier Bürger aus dem Mittelalter nicht hundertfältig auszulegen?

Willy Spatz. Weibliche Rückenfigur

Was brachte es dem Bild, von dem ich ausgegangen, aber Nutzen oder Schaden, wenn ihm der Titel wurde „Kommet her zu mir . . . .“? Ein Hohelied des Trostes stellt es dar, und zwar des Trostes, den die Nächstenliebe durch Vergebung spendet. Nichts mehr, nichts weniger. Dass es als Tröster einen Menschen zeigt, der an die überbrachten Züge Christi mahnen kann, ist lediglich des Künstlers Sache. Denn auf das Hohelied des Trostes übt dieser Umstand keine Wirkung aus, ist wenigstens in mir stets wesenlos geblieben. Jedwede andere Gestalt, in gleicher Innigkeit geschildert, hätte ohne Zweifel einen ähnlich tiefen Eindruck in mir hinterlassen. Ich könnte mir fast denken, dass sie noch intensiver mich beschäftigt hätte. — „Ich bin bei Euch alle Tage“ hat Willy Spatz ein zweites Bild genannt, die Lehre Christi zu verherrlichen. Es zeigt ein junges Weib in seinen tiefsten Schmerzen. Der Tod hat der Leidenden den Gatten entrissen. Und dieser Gatte wird hinausgetragen, indes es jenen ernsten, grossen, stillen

Tröster drängt, das Weh der Schluchzenden zu lindern. Und wieder wird kein Prediger geschildert. Ein Mensch steht da in seiner ganzen prunklos schlichten Einfachheit. Und doch kein Mensch wie jene andern, die da um ihn sind, die voll von Ehrfurcht und Bewunderung die seelenreine Güte jenes mitempfinden, den sie als den grössten unter sich, den sie als ihren Meister tief verehren. Kein Laut löst sich von seinen Lippen. Nur seine Hände haben sich in sanfter Innigkeit um der Verlassenen Hand gelegt. Sie sind allein in diesem Augenblick dazu berufen, auszudrücken, was kein Wort vermag. Die Schmerzzerrissene soll fühlen, dass es noch Menschen gibt, die um sie sind, die mit ihr sind, von denen sie noch manches Gute und Erfreuliche erwarten darf. Ein grosser, reiner, feierlicher Friede geht von diesem Sinnbild aus und zeugt in seiner schlichten Linienführung sowie in seinen psychologisch einheitlichen Konsequenzen von einer reichen Innigkeit und einem sommerreifen Stimmungsklanggefühl. Aus sich heraus erklärt es sich, indem es eine Tat der Nächstenliebe schildert.*)

Goethe höre ich: „Edel sei der Mensch,
hilfreich und gut . . .“

Und wieder muss ich Nietzsche-Zarathustra lauschen: „Aber dies sei Eure Ehre, immer mehr zu lieben, als Ihr geliebt werdet.“ Das ewig Weiterwirkende des Evangeliums, das ewig Bleibende der frohen Botschaft Christi strebt Willy Spatz in Tat zu übersetzen, um es alsdann in seinen Bildern darzustellen. Und darum möchte ich diese Gattung seiner religiösen Malerei „evangelistisch“ nennen, d. h. die Malerei der frohen Botschaft. Sie hat sich losgesagt von allem, was da den Prunk der schönen Schale trägt. Je mehr sie alles äusserliche Glänzen meidet, umso reicher kann sie sich naturgemäss dem Kern zu eigen geben und umso überzeugender wird sie den Geist des Christentums zur Geltung bringen können. Sie hat als Gegensatz zur Christus- und Bibelmalerei der religiösen Malerei in Deutschland ein gänzlich neues Feld erschlossen. Noch liegt es brach, doch zeigt es starken urgesunden Boden, der sich nach Samen, nach Befruchtung sehnt für eine sommerreife Zukunft! Auf ihm mag einst der grosse Sammler Boden fassen, der sich zum Höchsten rein und mächtig fühlt, um dann nach seinem letzten Sich-Versenken in den Geist des Christentums zu seiner ganzen, beispiellosen Selbstverschwendung sich zu erraffen, den lieberfüllten Menschen so zu schaffen, dass alle tiefen Menschen an ihn glauben müssen.

Willy Spatz. Ein Junge

☆ ☆
☆

*) Das Elberfelder Städtische Museum hat unlängst dieses Werk erworben.

Zur Schlussbetrachtung sei geschrieben, dass ich die Reihenfolge der erwähnten Werke ohne strenge chronologische Berechnung brachte. Des Künstlers ganze Art, sich zu entwickeln, war bei aller Eigenart zu vielgestaltig, als dass ich sie so hätte bringen können, wie sie die Zeit hervorgebracht. Und wenn ich die evangelistischen Gemälde zuletzt bewertet habe, geschah dies nur, weil ich von ihnen glaube, dass Willy Spatz zu seiner grössten Tat in ihrem Sinn sein Bestes, Tiefstes geben könnte und auch geben wird. Um sie einst meistersicher zu gestalten, schuf er in ihrer eigenartigen und weiten Mannigfaltigkeit die ungezählten Szenen, die der Verherrlichung der Mutterliebe dienen. Um sie der weitesten Vollendung zuzuführen, liess er nicht nach, in lyrischen

Willy Spatz. Kinderfreude

Motiven die Werte seiner Stimmungskunst zu läutern. Und selbst die umfangreichen Kompositionen „Der Hirten Gang zur heiligen Familie“ sowie „Die Flucht nach Ägypten“, — um nicht zu sagen, sie vor allen —, sind hier nicht auszunehmen. Dass den Künstler eine grosse Freude an der schönen Form und an der Modellierung der Natur nicht weniger zu seinen Kompositionen angetrieben hat, geht aus den vielen Studien hervor, in denen Willy Spatz nicht müde wurde, eine feingeschweifte Nackenlinie oder eine Frauenhand, ein Kinderärmchen oder auch ein Kinderauge immer wieder nachzubilden.

So wird denn jene Mannigfaltigkeit des Produzierens, die früher wohl als gross erscheinen mochte, in eine einheitliche Norm gebracht. Die Art und Weise Willy Spatz', die Farben zu mischen und aufzusetzen, zwingt mich zur gleichen Ansicht. Direkte, scharfe Farben vermeidet er, wo er nur kann. Gedämpft, gebrochen sind die Töne, die er am meisten liebt, doch niemals schreiend. Sehr oft sind sie fast wie Pastell geschmeidig. Mit Glück und feinem Vorbedacht hat Spatz gerade diese Technik angewandt. Durch sie bleibt stets der seelische Gehalt am ehesten gewahrt. Still wirken alle Töne einzeln wie in der Gesamtheit; schlicht und einfach wie die Liebe, die Spatz in seinen Werken schildert als Mutterliebe, Gattenliebe oder auch als Nächstenliebe überhaupt.

Willy Spatz. Gitarrespielerin

Des Künstlers Farbbehandlung kann und wird noch feiner werden, die Vornehmheit der Art zu komponieren mag wohl um diesen oder jenen Zug geläutert werden, des Künstlers Sinn für plastische Gestaltung mag sich vielleicht noch eklatanter offenbaren; rein motivlich aber wird Willy Spatz wohl stets derselbe bleiben, um so Problemen weiter nachzugehen, die zu bewältigen nur wenige berufen sind. Noch fühlt er seine besten Kräfte wachsen. Das Sommerland der grossen letzten Selbstvollendung hat Willy Spatz bereits betreten. Mag er's durchwandern mit demselben Opfermut, den er bisher gezeigt, indem er nie der Allgemeinheit Opfer brachte, bis hin zu seiner letzten, höchsten Selbstvollendung.

Sie könnte herrlich werden!

Mein tiefster Herzenswunsch begleitet ihn.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XV.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆ ☆

G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1904. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Seite

Günzburg, Max. Über Münchener Landschafter 137
Heilmeyer, Alexander. Über die Münchener Jahresausstellungen: Der Glaspalast 181
Die Sezession 217
Kirchbach, Wolfgang. Pissarro und Raffaëlli, zwei Impressionisten 117
Nachruf an Franz von Lenbach (zwischen) 136. 137
Wolff-Beckh, Bruno. Zum 70. Geburtstage Paul Thumanns 233

Vollbilder

Seite

Baer, Fritz. Der Patteriol 164
Baur, Karl Albert. Herbstnebel 162
Brack, Emil. Familienglück 196
Defregger, Franz von. Tini 197
Diez, Wilhelm von. Einkehr 209
Fink, August. Winterlandschaft am Abend . 157
Grützner, Eduard. In der Klosterküche . 189
Hengeler, Adolf. Ein Konzert 229
Hernandez, Daniel. Lola 221
Hey, Paul. Winter 188
Hoch, Franz. Frühling 173
Jentzsch, Hans Gabriel. „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben“ 212
Kaulbach, Fritz August von. Kinderbild 204
Kaulbach, Hermann. Friede 185
Keller, Albert von. Tänzerinnen 228
Keller-Reutlingen, P. W. Abend (Marktbreit a. M.) 172
Lenbach, Franz von. Selbstbildnis 137
— Damenbildnis 184
Lier, Adolf. Kartoffelernte 144
Linde, Hermann. Klatsch 220
Palmié, Charles J. An der Altmühl . . . 168
Pissarro, C. Der Karussellplatz zu Paris an einem Wintermorgen 124
— Boulevard Montmartre zu Paris in Frühlingsstimmung 125
— Winterstimmung 132
Raffaëlli, J. F. Der Garten der alten Frau 120
— Das Stadthaus zu Paris 121
Ritter, Kaspar. Ruhe nach dem Bade . . . 208
Roeseler, August. Kirta 213
Röth, Philipp. Aus der Umgebung von München 163
Schleich sen., Eduard. Das Isarbett bei München 141
Schönleber, Gustav. Quinto al Mare . . 156
Steffan, J. G. Verlassene Mühle 140
Strützel, Otto. Vorfrühling 165
Stuck, Franz. Susanna im Bade 224
Urban, Hermann. Herbstmorgen 205
Wenglein, Josef. Das Moor von Gaisach . 145
Willroider, Ludwig. Weiden am Bache . 148

Textbilder

Seite

Baur, Karl Albert. Im Odenwald 157
— Terrain bei Kompatsch 158
— Bei Eichstätt 158
— Am Wehr 159
— Gewitterstimmung 159
— An der Günz 160
— Am Main 160
— Juratal (Naturstudie) 188
Bergen, Karl von. Bachidylle 215
Berkemeier, Ludolph. Strasse in Nordwijk am Meer 198
Borchardt, Hans. Häusliche Szene . . . 228
Bouché, Arnulf de. Bildnis von Miss Kitty Wolff 216
Cairati, G. Platz in Gubbio (Umbrien) . . . 214
Campriani, Tullio. Segelnäherinnen in Viareggio 198
Canal, Gilbert von. Mondaufgang in einem holländischen Hafen 161
— Holländischer Kanal bei Amsterdam . . 162
Ciardi, Guglielmo. Abend auf der Lagune 190
Crodel, Paul. Apriltag in der Lüneburger Heide 167
— Föhrengruppe (Abend) 167
Da Molin, Oreste. Allein auf der Welt . . 193
Diez, Julius. Der Kuppler 217
Dill, Ludwig. Prittlbach 163
Engelhardt, Hermann von. Weltvergessen 207
Feldmann, Wilhelm. Vor dem Heidedorf 208
Fenner-Behmer, Hermann. Feierabend (Notre-Dame in Paris) 194
Fink, August. Spätherbst 154
Fuks, Alexander. S. Durchlaucht Fürst Oettingen-Spielberg 197
Grimani, Guido. Herbst 212
Habermann, Hugo Freiherr von. Porträt 223
Haider, Karl. Hintersee bei Berchtesgaden 179
Hammer, Hans. Aus dem Nymphenburger Park 211
Hegenbarth, Emanuel. Die kranke Dogge 227
Heilemann, Ernst. Kinderporträt . . . 224
Hoch, Franz. Bachlandschaft 174
— Oberbayerischer Marktplatz 175
— In der hohen Eifel 176
— Adagio 177
— Aufziehendes Frühlingsgewitter 185
Hofmann, Ludwig von. Flammentanz . . 225

Seite

Holmberg, August. Der Kunsthistoriker . 210
Holz, Johann D. Im Schatten 208
Hope, Robert. Erinnerungen 184
Huber, Paul. Jugend 184
Hudler, August. Träumer (Bronze) . . . 231
Junghanns, Julius Paul. Am Brunnen (Abendstimmung) 227
Kaiser, Richard. In der Heide (Farbige Zeichnung) 178
— Altes Schloss 178
Kalckreuth, Leopold Graf von. Künzelsau (Nach einer Original-Radierung) 230
Keller, Albert von. Kassandra 221
Keller-Reutlingen, P. W. Abendruhe . . 172
— Mühle bei Bruck (Vorfrühlingsstimmung) 172
— Herbstabend (Aquarell) 173
Klein-Chevalier, Friedrich. Dünen von Helgoland 191
Kricheldorf, Herm. Gottl. Das Salmessen 211
Kühles, August. Rendezvous 202
Kuschel, Max. Flora 220
Küstner, Karl. Gewitterstimmung im Moose 171
Lenbach, Franz von. Fürst Bismarck (Pastellzeichnung) 210
Lepsius, Reinhold. Porträt 225
Levier, Adolf. Porträt des Malers Otto zu Gutenegg 222
Liebermann, Max. Der Reiter am Strande 226
Lier, Adolf. Abend 140
— Partie bei Schleissheim mit Kanal . . . 141
— Forstenrieder Allee im Nebel . . . 143
— Studie aus der Umgebung von Paris . . 143
Löwith, Wilhelm. Streitfrage 212
Maison, Rudolf. Skizze zu einem Friedensdenkmal in München (Mittelgruppe) . 182
— Faunmädchen mit Gans (Bronze) . . . 182
— Augur (Farbige Statuette) 183
Max, Gabriel von. Bücherfreunde 213
Menzler, Wilhelm. Volkslieder 209
Mestres-Borrell, Felix. Abenddämmerung 199
Meyer, Claus. Bei den Beguinen 187
Mirwald, Ferdinand. Damenbildnis . . . 186
Monnickendam, Martin. Der Heruntergekommene 206
Nauen, Paul. Bildnis 192
Niczky, Rolf. Nach dem Konzert 211
Oppler, Alexander. Fischer aus der Normandie (Gips) 232
Palmié, Charles J. Spree 168
— Wendischer Friedhof 169
— Vorfrühling 169
Petersen, Hans von. Winterlandschaft . . 214
Pirie, George. Geflügel 192
Pissarro, C. C. Pissarro (Nach Original-Aufnahme) 117
— Boulevard Montmartre in Paris 119
— Badende Frauen 120
— Im Walde von Marly 120
— Junges Mädchen 121
— Dorf 122
— Gänsehirtin 122
— Cours de la Reine in Rouen 123
— Die Ermitage in Pontoise 124
— Die Strasse von Sydenham 125
— Gasse in Osny (Frankreich) 126
Pohle, Hermann Emil. Spätnachmittag . 211
Propheter, Otto. Damenbildnis (Frau B.) 196

Seite

Raffaëlli, J. F. Selbstbildnis 127
— Landleute aus Plougasnou (Finistère) . . 128
— Pariserin 129
— Nach der Mahlzeit 130
— Schmiede in der Schenke (Nach einer Original-Radierung) 130
— Sonntag in der Schenke 131
— Ein Pariser „Naturforscher“ 132
— Dame mit Fächer 132
— Dôme des Invalides in Paris (Nach einer farbigen Original-Radierung) 133
— Place St. Michel mit Ste Chapelle in Paris 133
— Das Pfeifchen 134
— Vor Paris 134
— Der Grossvater 134
— Place de la Concorde in Paris 135
— Die alten Rekonvaleszenten 136
— Die Heilsarmee in Jersey 136
Rasch, Heinrich. Angelfischer im Alsensund 194
Röth, Philipp. Am Bache (Zeichnung) . . 152
— Am Rothschen Bad in Gern (Tuschzeichnung) 153
— Nymphenburger Allee (Zeichnung) . . . 153
Samberger, Leo. Bildnis 222
Schaefer, Maximilian. Die Malerin . . . 206
Schiestl, Rudolph. Kirchgang (Farbige Zeichnung) 205
Schleich sen., Eduard. Oberbayerische Landschaft 139
— Günzburg 139
Scholz, Richard. Damenbildnis 215
Schönleber, Gustav. Aus dem Hafen von Antwerpen 149
— Vlissinger Ausfahrt 150
— Venedig 151
Schuster-Woldan, Raffael. Familienbildnis 189
Sohn-Rethel, Otto. Junge mit Schafen . . 228
Stäbli, Adolf. Landschaft 147
Stadler, Toni. Sommerabend 230
Strathmann, Karl. Salome 214
Strützel, Otto. Vor dem Gewitter (Motiv bei Fürstenfeldbruck) 164
— Spätschnee 165
— Weiden am Wasser (Motiv bei Dachau) . 165
— In Lenggries 166
Stuck, Franz. Olga 219
Thoma, Hans. Paradies 229
Thor, Walter. Luisa 203
Thumann, Paul, Akademie-Professor. (Nach Original-Aufnahme) 233
Tuaillon, Louis. Stier (Bronze) 232
Vestibül des Glaspalastes mit Rudolf Maison-Ausstellung 181
Vogeler, Heinrich. Verkündigung 220
Waentig, Walter. Bildnis eines hessischen Bauernmädchens 200
Wenglein, Joseph. Aus unserem Wald und Moos 144
— Isarufer bei Grünwald 145
— Aus dem Moos bei Freising 146
— Aus dem Marzlinger Moos bei Freising . 146
Willmann, R. B. Perlhühner 215
Willroider, Joseph. Am Bache 155
Willroider, Ludwig. An der Günz (Ölskizze) 148
— Aus Schwaben (Kohlezeichnung) 148
— Aus Südtirol (Kohlezeichnung) 149
— An der Günz 204
Wopfner, Joseph. Grasausbreiten 204

PISSARRO UND RAFFAËLLI

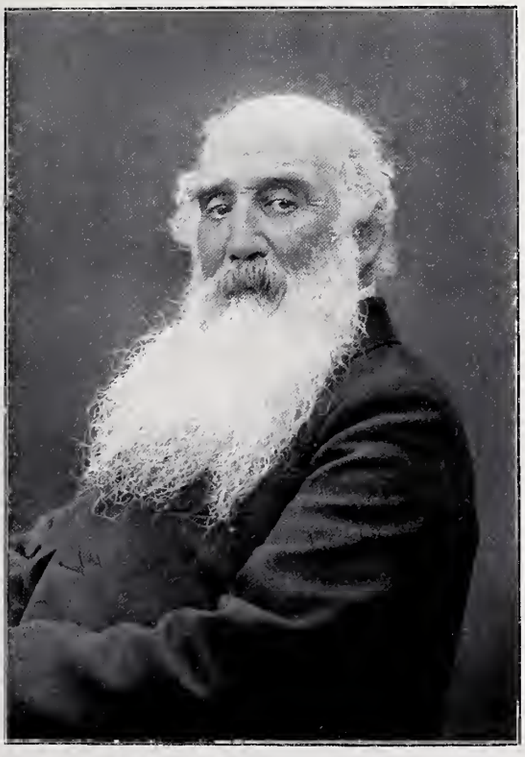
Zwei Impressionisten

VON

WOLFGANG KIRCHBACH, PARIS

Im Luxembourg-Palast zu Paris ist seit einer Anzahl von Jahren ein besonderer Saal den Meisterwerken jener Künstlerschule gewidmet, die man wohl kurzweg die der „Impressionisten" nennt. Es sind in der Hauptsache die Maler Pissarro, Cézanne, Monet, Manet, Sisley, Renoir, Degas und Raffaëlli nebst einigen Anderen, die nun schon seit dreissig Jahren einem gemeinsamen malerischen Prinzip folgten und, einmal in den wesentlichen Grundsätzen einig, auch vielfach eine verwandte Entwickelung genommen haben.

Die Nachwirkungen ihrer Kunst, die Nachahmungen und Nutzanwendungen ihrer künstlerischen Tendenz sind seit fünfzehn Jahren auch auf Deutschland übergegangen. Meister wie G. Kuehl, Fritz Uhde, Liebermann sehen wir unter der unmittelbaren Anregung der französischen Vorbilder stehen, Künstler wie Paul Baum in Dresden und die ganze dortige sogenannte „Goppelner"-Schule sind ohne Pissarro gar nicht zu denken, sowie sie seit Anfang der neunziger Jahre begannen, ihre frühere malerische Technik aufzugeben und sich in einer ganz anderen Art zu sehen heimisch zu machen. Diese Sehart ist die impressionistische, ein Wort, das in französischer Sprache flüssiger, lebendiger, zwangloser ist, als wenn wir es zu einem lateinischen Fremdwort machen, welches das ganze Bestreben dieser Künstler gewissermassen isoliert. Nicht nur deutsche, auch englische, amerikanische, skandinavische Künstler wie Harrison, Thaulow, Zorn haben von Pissarro und seinen Genossen gelernt; aber wenn man in einer anderen Sprache das Wort „Impressionismus" ausspricht, so erweckt es negative Vorstellungen, indem man sich blosse



C. Pissarro

Impressionen, Augenblicks-Eindrücke, flüchtige Sehbilder unwillkürlich darunter denkt, wobei der Körper der Erscheinungen sich auflöst. Im Französischen ist Impression aber kein Fremdwort und es bedeutet etwas Positives, sehr gründliche Sehwerte. Wir finden im Studium der Bilder eines Pissarro, dass er in seinem Bemühen, die meteorologischen Werte der Natur, die einfachen Wetterwerte festzuhalten, niemals den Körper der Landschaft verloren hat, sondern im Gegenteil gerade das Körperliche der Natur im selben Masse wiedergewinnt, als er es im Mittel der Luft, des meteorologisch bestimmten Lichtes und der meteorologisch bestimmten Perspektive auffasst und fixiert.

Nun ist Pissarro als der älteste Vertreter, als der Senior der impressionistischen Kunstweise Anfang November 1903 im Alter von dreiundsiebzig Jahren in Paris gestorben. Es ist wertvoll, seinem künstlerischen Tun einen Rückblick zu widmen, denn dieses erschliesst uns das Verständnis so manches Anderen. Er hat sich, neben dem genialen Sisley, vielleicht am meisten innerhalb der Möglichkeiten gehalten, welche in der impressionistischen Sehweise fruchtbar sind. Andere wie Monet, Renoir sind weiter gegangen, sind glänzender, sie haben manchen Schritt über ihn hinaus getan, sind aber eben deshalb oft genug auf Probleme geraten, an denen die Leistungskraft ihrer Milieu-Malerei versagte. Pissarro bleibt immer im Gebiete der wirklichen Ausgiebigkeit seines Prinzips. Er teilt diese Eigenschaft mit Jean François Raffaëlli. Wir wollen beiden eine vergleichende Betrachtung widmen. Jeder in seiner Art stellt ein besonderes Talent im Sehen dar, ein Elementartalent. Die anderen haben es nachgeahmt, zum Höhepunkt getrieben. Das war nicht schwer, nachdem die Elementargeister die Wege gezeigt. Pissarro und Raffaëlli aber haben als naives Talent Gaben empfangen und ausgebildet, die ein notwendiger Bestandteil unserer geistigen Optik sind, Gaben, die wir sehenden Menschen fortwährend praktisch ausüben, ohne dass doch die Kunst die rechten Mittel fand, diesen Teil unserer Beobachtungen, den Pissarro und Raffaëlli aus unseren Beobachtungsfeldern herauslösen, überzeugend festzuhalten. Man spricht vom Maler-Impressionisten und vom Zeichner-Impressionisten. Raffaëlli, der auf die Erfindung seiner Raffaëlli-Farben dadurch kam, dass er Zeichenstifte suchte, die ihm nicht nur den Umriss körperlicher und landschaftlicher Eindrücke wiederzugeben erlaubten, sondern gleichzeitig Flächen- und Körperwirkungen durch den einfachen Handgriff, die also gewissermassen Stift und Pinsel zugleich sein sollten, ist wesentlich der Zeichner-Impressionist geworden in seinen letzten fünfzehn Jahren; Pissarro ist der Maler-Impressionist.

Am 10. Juli 1830 war Camillo Pissarro oder Pizarro zu St. Thomas auf den dänischen Antillen geboren und ist denn auch zeitlebens dänischer Untertan geblieben. Mit etwa zwanzig Jahren kam er nach Europa. Er hatte schon manches Bild gemalt ohne Lehrmeister und sich künstlerisch auf seine eigene Beobachtungskraft gestellt. In Paris, wohin er zunächst kam, wurde er Schüler des Hamburger Marinemalers Melbye, dann aber war es Corot, dem er entscheidende künstlerische Ratschläge verdankte. Im Jahre 1864 begann er im Salon auszustellen, was bis zum Jahre 1870 geschah. Die Motive zu diesen Bildern waren in der Hauptsache Paris und seiner Umgebung entlehnt. Im Jahre 1870 floh er vor dem Kriege nach London auf den Rat Sisleys und traf dort

Daubigny und Monet. Zwei bis drei Jahre lang haben die vier Künstler gemeinsam Themseansichten gemalt und in der Umgebung von London ihre Studien gemacht; in dieser Zeit besuchte sie der Pariser Kunsthändler Durand-Ruel, der kühn genug war, Pissarro, Sisley und anderen ein Abkommen vorzulegen, wonach er ihre ganze künstlerische Produktion kaufte. Pissarro hatte während des Krieges schwere Verluste erlitten. Die Preussen sollen in Argenteuil bei Paris, wo Pissarro bis 1870 gewohnt hatte, das Haus zerstört haben, in dem zwei- bis dreihundert Bilder

C. Pissarro. Boulevard Montmartre in Paris

des Künstlers aufbewahrt waren. Sie sollen, mit wenig Ausnahmen, alles verbrannt haben. Freilich hatte niemand diese Bilder kaufen wollen, das Publikum war ganz unempfindlich für Pissarros neue Landschaftsauffassung geblieben. Umso kühner erschien Durand-Ruels Anerbieten, das dem Künstler immerhin eine ruhigere Entwickelung sicherte. Aber Kämpfe gab es genug. Pissarro war 46 Jahre alt, als er mit Sisley, Monet, Manet und anderen 1876 in Paris wieder ausstellte und grosse, tumultuarische Szenen gegen die impressionistischen Maler stattfanden. Doch verbreitete sich von nun an der Ruf der Schule, Pissarro, der verhältnismässig sorgenlos zu Moret lebte, drang allmählich mit den anderen auch durch; jetzt ist er im Luxembourg-Palast zu Paris, in der Berliner Nationalgalerie, in England, in Amerika überall vertreten. Rascher, glänzender

C. Pissarro. Badende Frauen

waren die Erfolge, die Sisley, Monet und andere errangen, aber das schmälert nicht das Verdienst Pissarros, der den ganzen Weg mitgemacht hat von der einfachen Tonmalerei des frühesten Impressionismus bis zur Farbendivision der kompliziertesten Reflextechnik.

Um diesen Meister zu studieren, muss man in Paris die Luxembourg-Galerie, die Kunsträume und Privaträume des Kunsthändlers Durand-Ruel besuchen, der im Lauf von 25 und mehr Jahren — ähnlich wie der Graf Schack in München Böcklin — Pissarros Bilder aufgekauft hat, wie er gleichermassen Sisley, Monet, Renoir in einer unabsehbaren Fülle glänzender Bilder besitzt.

Was ist nun für Pissarro das Neue, das Charakteristische, das dann auch auf die anderen Maler-Impressionisten sich übertragen hat und zu einer ganzen Kunstrichtung geworden ist? Wenn wir die Bilder des Künstlers rein technisch betrachten, so sehen wir durchaus verschiedene Kunstmittel, mit denen er dem Zwecke dient, den wir schon bezeichnet haben: nämlich die Landschaft meteorologisch zu sehen, ja, auch die isolierte menschliche Figur unter Bedingungen zu geben, die sie gewissermassen zur Wettererscheinung macht. Impression als etwas Rechtes und Positives verstanden, ist auf deutsch nichts anderes als die Bestimmung der Gegenstände durchs Wetter im weitesten Sinne, sofern das menschliche Auge diese Bestimmungen zur Hauptsache seiner Beobachtungen macht. Für Pissarro aber, mit ihm auch Sisley ist diese Wetterbeobachtung, diese Beobachtung der atmosphärischen Bestimmung der Gegenstände zugleich eine poetische Darstellung der Landschaft und des Naturlebens. Die Gegenstände, die er aufsucht, sind dieselben, die mit unendlicher Kleinliebe etwa Ludwig Richter oder der köstliche Münchener Spitzweg wiedergab, nur dass bei dem Franzosen all das fehlt, was etwa Märchenvorstellungen und dergleichen einschliesst. Aber ein Gärtchen zu malen mit Obstbäumen vor dem Bauernhaus, in dessen Tür ein kleines blondköpfiges Mägdlein eintritt, welches die Mutter bereitwillig empfängt, all die kleinen Idyllen von Wald und Feld, die der Wechsel der Jahreszeiten bringt, aufzusuchen und sie nun mit der ganzen Poesie ihres atmosphärischen Lebens in genau fixierter Tagesstimmung sozusagen auf die Leinwand hinzuhauchen, wie uns in Wirklichkeit eine derartige Naturstimmung nur hingehaucht scheint: das ist das Wesentliche. Gemacht aber hat es Pissarro auf sehr verschiedene Weise. Es gibt Bilder von ihm, wie z. B. eine englische Abendstimmung

C. Pissarro. Im Walde von Marly

J. F. Raffaëlli rad.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Der Garten der alten Frau

aus Sydenham von 1871, eine englische Strasse, mit einem weissen Kirchlein und einer Reihe weisser Prellsteine, welche sozusagen nur als Ton gegeben ist, wo all das, was man sonst Farbe im Bilde nennt, nur als gleicher Tonwert zu sehen ist, und eine Anzahl zart getönter Flächen, die fast gleichmässig hingehaucht sind, sich wechselseitig zur komplementären Gesamtstimmung ergänzen. Und es gibt wieder andere, pastos vorgetragene Bilder, wo Wasserspiegel, grüne Wiesen, Sonnendurchblicke durch Laubgrün die zarteste Durchsichtigkeit und das luftige Oszillieren und Verschweben der atmosphärischen Stimmung gewinnen durch das, was diese Techniker die Division des Tones nennen, die Division der Farbe. Es wird die Komplementärwirkung, der Ausgleich der Werte im Auge des Beschauers dadurch erzielt, dass nicht der einzelne Farbenton auf der Palette selbst fertig gemischt und gewissermassen ins Bild dann übersetzt wird, sondern dass komplementäre Nebentöne, Gegentöne im Bilde selbst in ein ganz enges Nebeneinander gestellt werden. Diese Kontrasttöne und Wechseltöne ergeben dann auf eine gewisse Entfernung im Auge des Beschauers den Naturton. Es ist die Nutzanwendung alter malerischer Erfahrung auf das kleinste Gebiet. Dieses kleine Gebiet ist vielleicht nur ein Quadratcentimeter, repräsentiert aber auf der Landschaft unter Umständen eine halbe Meile Land, Luft und Licht, und wenn man die Summe zartester Seheindrücke, die von einer solchen Masse ausgehen, nachfühlen will, so wird man nicht umhin können, eine solche indirekte Technik der Erzeugung der Tonwerte zu wählen. Farbendivision im grössten Stile zur komplementären Augenwirkung war es auch, wenn Peter Paul Rubens in die Armkehle eines nackten Weibes, in die Beinfalten und Muskelfalten kleiner Knaben feurig rote Töne, wahre Bluttöne als Reflextöne des Fleisches selbst warf, die man so ja gar nicht in der Natur sieht, die aber auf die Entfernung im Kontrast zu den weisslichen, bläulichen, fetten Tönen der sogenannten Lokalwerte seines Fleisches sich mit diesen multiplizierten zur wahren Phosphoreszenz und zum wahren Naturton seines Fleisches. Auch hier liegt eine Division der Farbe vor, die vorweggenommen wird, damit im Auge selbst erst die Multiplikation, die optisch-chemische Verbindung mit anderen Worten, sich vollzieht. Pissarro und die Impressionisten seiner Schule haben

C. Pissarro. Junges Mädchen

C. Pissarro. Dorf

nur einen anderen Entfernungsmassstab ihrer Mischungen, sie haben nicht wie Rubens lebensgrosse, überlebensgrosse Gestalten vor sich im farbig-optischen Gleichwert, sondern sie müssen den farbigen Inhalt der grössten Landschaftsflächen auf die kleine Halbmeter- und Meterleinwand übertragen. Sie bedienen sich daher weit mehr, als einst Rembrandt, dessen, was wir die Erratungswerte der landschaftlichen Natur nennen möchten; Pissarro aber beherrscht sie dermassen, dass er unser Erratungsvermögen durch die Natur seiner chemischen Optik in die poesievollste Tätigkeit versetzt.

So lieben wir denn im Luxembourg-Saal gar sehr „Les toits rouges", die „roten Dächer", wo wir in einen blätterlosen Obstgarten sehen. Weisse Häuschen mit roten Dächern lauschen durch das Geäst, ein Weinhügel hebt sich über die Dächer hin. Es sind dieselben Reize, die uns Ludwig Richter bereitet, wenn er dieses Lauschen von alten Dächern hinter Obstbäumen malt; aber Pissarro weiss einen solchen Eindruck nun mit allen Reizen des Durchflimmerns der roten Dächer zu geben, die Farbe bleibt bei ihm nicht blosse symbolische Nachahmung als sogenanntes Kolorit, sondern sie ist ganz „Ton" geworden, ein Schlagwort der Impressionisten, das vollständig richtig und wahr ist. Denn die atmosphärisch und meteorologisch bestimmte Natur gleicht alles zum Tone aus, löst die blosse Palettenfarbe oder das

C. Pissarro. Gänsehirtin

C. Pissarro. Cours de la Reine in Rouen

Teppichkolorit in eine gleichmässigere, wenig intensive Tönung auf, die der Tönung ähnelt, welche der Marmor des Bildhauers in Griechenland annahm. Wer Paris kennt, weiss, dass diese Stadt fortwährend in einem zarten Grausilberton zu leben scheint, dass selbst die Wolken, die über die Seine und die Paläste schweben, diesen Grausilberton annehmen, während die Häuser oft wie in silbernen Schnee getaucht scheinen. Die Erscheinung erklärt sich daraus, dass fast alle Häuser in Paris in einem weissgrünem Tone getüncht, dass die öffentlichen Gebäude aus einem grauen

C. Pissarro. Die Ermitage in Pontoise

Kalkstein aufgeführt sind, der eben alle Quaimauern der Seine ausmacht, dass ferner viel Marmor überall an den öffentlichen Gebäuden ist. Die Reflexe dieses Marmorsilbers und des Kalksteins werden, je nach dem Stande der Sonne, hinauf in die Luft, auf die Wolken selbst geworfen, die nun dieses so bestimmte Licht selbst über die Wipfel des Waldparkes von Boulogne hauchen. Der Silberschleier liegt über ganz Paris und ein Meister wie Raffaëlli malt uns fast auf all seinen neueren Bildern dieses silberne, weissgrüne Paris im „Tone", der hier mit einer gewissen Ausschliesslichkeit alles übergiesst. In diesem Sinne gibt uns Pissarro auf seinem Luxembourg-Bilde „La Moisson", die Ernte, wirklich den Ton des Erntebildes. Es ist ein liebliches Landschaftsidyll, wo die Erntefeimen auf dem gemähten Felde stehen, Landleute sich bewegen, ein Wald im Hintergrund das Bild

J. F. Raffaëlli pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Stadthaus zu Paris

C. Pissarro pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Karussellplatz zu Paris an einem Wintermorgen

C. Pissarro pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Boulevard Montmartre zu Paris in Frühlingsstimmung

abgrenzt und jene Lichtstimmung herrscht, die von gemähten Feldern entsteht, indem der Acker selbst auch seine Reflexe auf die Wolken gibt und in seinen Stoppeln einen Teil des Lichtes aufzehrt. Wir kennen alle die leere Stimmung, in der wir über solche gemähte Felder gehen. Pissarro hat durch überaus zarte Beobachtung auf diesem und anderen Erntebildern wiederholt solche Stimmungen aufs feinste charakterisiert. — Bis zuletzt hat dieser Künstler die Feinheit seiner meteorologischen Naturbeobachtung gesteigert. Da ist bei Durand-Ruel eine Schneelandschaft,

C. Pissarro. Die Strasse von Sydenham

Einnehmerhaus an der Landstrasse, der schneebedeckte Acker, die ins Schmelzen geratene Landstrasse. Fusstapfen sind im Ackerschnee, die Furchen der Ackerkrumen teilen dem Schnee bereits ihren Erdton mit, der Schmelzzustand hat alles durchweicht. Das ist von ausserordentlicher Zartheit der Beobachtung, der Körper der Landschaft ist in jedem Sinne materiell da, aber der ganze feuchte Hauch der Schneeschmelze durchdünstet die Luft und die Erde. Die trübe Poesie eines solchen Schmelznachmittags ist wunderbar festgehalten. Gleiche Eigenschaften weisen die zahlreichen Momentschilderungen von den Pariser Boulevards auf, z. B. eine Aussicht von einer Fensterhöhe hinunter auf die eilenden Droschken, Pferdebahnen bei nahender Abendbeleuchtung, wenn im Regenschlicker der Strasse zarte Reflexe der Abendsonne indirekt und aufgelöst sich spiegeln und in den feuchten Furchen der Wagen nachklingen. Der Platz des „Theatre français“ im zarten Abendreflex, der

C. Pissarro. Gasse in Osny (Frankreich)

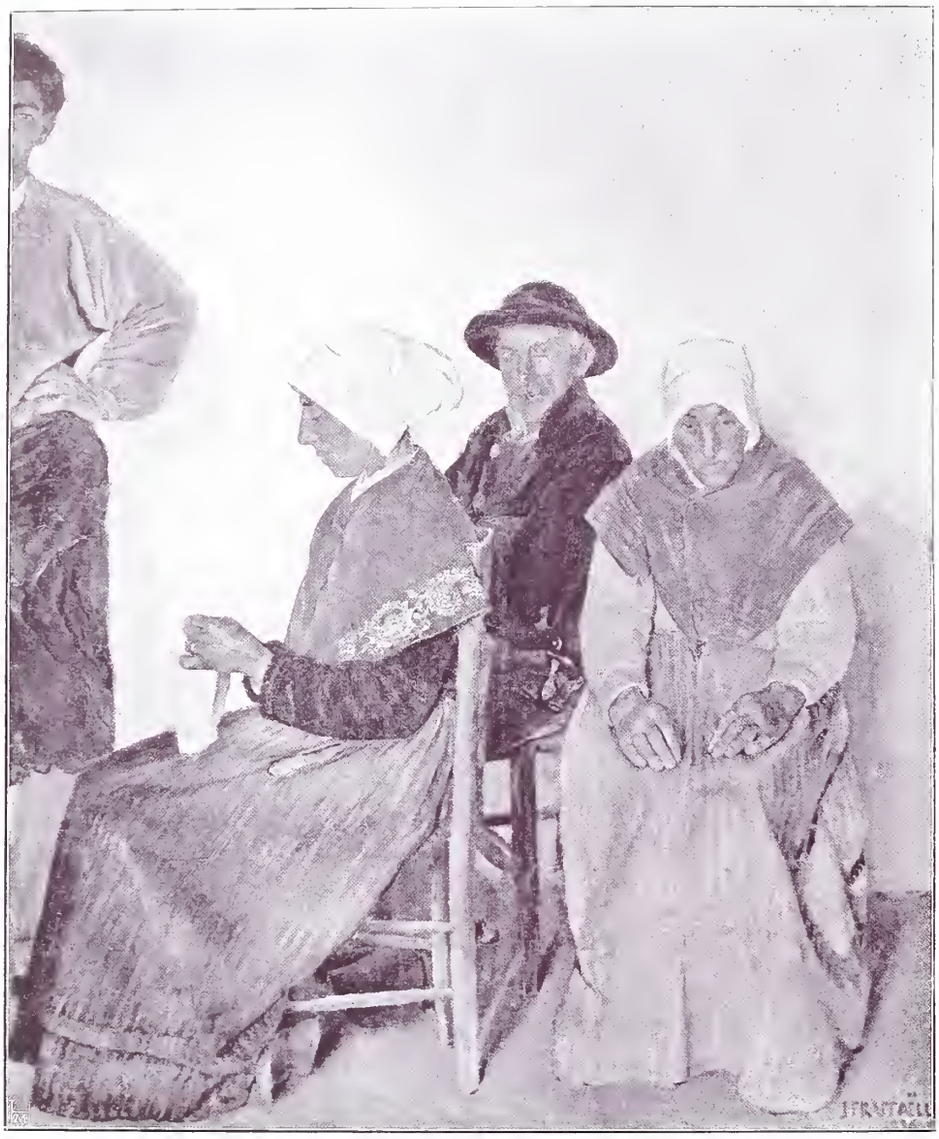
Tuileriengarten, Bilder, die erst 1898, 1899 entstanden sind, in einem Alter des Meisters von 69 Jahren. Ganz andere Stimmung haben die Ansichten und Landschaften von Rouen und Umgebung; hier ist alles nordisch kälter, frostiger und mit festeren Tönen gemalt; ganz aufgelöst im impressionistischen Divisionsleben der Farbe aber ist eine grüne Wiese mit Wald, wo das feucht duftige Wiesengrün in langen Streifen zwischen den Waldstellen liegt, Mädchen in rotem Gewande sich bewegen, oder ein anderes Bild, wo man am Fusse eines Hügellandes ein Dorf mit weisslichen Hausmauern über Gemüsefeldern zwischen den Obstbäumen durchlugen sieht. Man ist wie gebannt von der sinnlichen Gegenwärtigkeit der ganzen Landschaft, die Beobachtung der Luftperspektive und ihre Bestimmungen, die Horizontwirkungen, das Durchfühlen durch die Raumtiefe ist bei Pissarro von solcher Feinheit, dass man das ganze Dorf wie in stereoskopischer Deutlichkeit sich dem Auge aufdrängen sieht. Längst, ehe Harrison und andere es machten, hat Pissarro badende Frauen in der vollen Bestimmung ihre Leiber durchs Waldgrün und die Reflexe der Waldgewässer gemalt, naturwahrer als sein Meister Corot, da eben diese impressionistische Richtung nirgends der blossen Erinnerung vertraute, sondern gesehen hatte, dass das Nackte noch weit mehr durch die landschaftlichen Reflexe bestimmt wird, als die meisten es sich vorstellen wollen.

Pissarro ist aber auch ein überzeugender Künstler, wenn er die menschliche Figur als dominierendes Element in einen näheren Landschaftsausschnitt stellt. Wir bewundern bei Durand eine „Paysanne au repos", eine junge Bäuerin mit einem grossen Strohhut und eine „Paysanne" von 1881, ein Bauernmädchen in roten Strümpfen und blauem Rock, das sich an einer Waldlehne zum Quell herunterrutschen lässt. Der Maler hat die Figur ganz in den Laubton der Waldheimlichkeit gestellt, aber mit grosser körperlicher Realität in all die Zwischenlichter und Reflexe des atmosphärischen Mittels getaucht. Wir sahen gegen hundert Gemälde Pissarros, deren Kunstwert bei denen, die auf seine Weise die Natur beobachten gelernt haben, in kommender Zeit fortdauernd zunehmen wird. Und wir sind überzeugt, dass das künstlerische Bemühen Pissarros auch für die weitere Entwicklung der Kunst sich fruchtbar erweisen wird, wie es schon viele Früchte bei der Kunstwelt in Amerika, England, Frankreich und Deutschland gezeitigt hat.

In den Tagen, da Pissarro starb, wurde bei dem Kunsthändler Georges Petit in Paris eine Ausstellung eröffnet, die man kurzweg als eine Raffaëlli-Ausstellung bezeichnete, weil fast alle Künstler, welche dieselbe beschickt haben: Raffaëlli selbst, Thaulow, Carrier-Belleuse, Felix Borchardt, François Aubertin, Achille Cesbron ihre Bilder mit den Farben Raffaëllis gemalt haben, um die technische Leistungskraft dieses neuen Malmittels einmal nach allen Richtungen zu erproben. Da die Künstler dieses Malmittel mehr oder minder im impressionistischen Sinne handhaben, so wurde diese Ausstellung gewissermassen auch eine Weiterbildung der künstlerischen Bemühungen Pissarros und Raffaëllis selbst, der noch selbst rüstig im Leben steht, obwohl auch er die Mittelhöhe desselben überschritten hat. Das neue Malmittel Raffaëllis besteht aus Farbenstiften, die nach Art des Pastells gepitzt werden, aber aus einer ölgetränkten Masse bestehen, deren Zusammensetzung Geheimnis des Erfinders selbst ist, so dass wir weiteres darüber nicht verraten können. Diese typendicken Stifte ersparen dem Maler, dass er auf der Palette seine Farbe erst mit Öl an-

J. F. Raffaëlli. Selbstbildnis

zumachen braucht; er zeichnet, malt pastos, ahmt die Luftformen wie mit der Pinselbreite ganz nach Bedürfnis nach, je nach der Spitze oder Breite seiner Stiftfläche, erzielt die Tonfrische und Tonfettigkeit der Ölfarbe und kann doch, da der Ölgehalt sparsam ist, auch alle materielle Trockenheit der Erscheinungen unmittelbar geben. Beim Nichtgebrauch überziehen sich die Stifte an der Luft mit einer leichten Membran, die man daher durch Neuspitzen und Abreiben vor dem Malen entfernen muss. Man kann dann aber z. B. mit Benützung des Leinwandtons und der Leinwandfasern vorgehen, die man als Grundton festhält, kann ganz aquarellmässig darauf die charakteristischen Linien hinhauchen oder man kann pastos wie ein Ribera die anatomische Form herunterstreichen und breit in die Farbe gehen. Man kann, da die einzelnen Farbstifte natürlich nur abstrakte Farbenwerte enthalten, Mischtöne nicht auf der Palette erzielen, sondern muss sie nach Art des Pastells im Bilde selbst erzeugen und hiebei tun die Divisionsmanieren der Impressionisten natürlich besonders gute Dienste, so dass die Raffaëlli-Farben recht eigentlich auch ein impressionistisches Malmittel heissen können.



J. F. Raffaëlli. Landleute aus Plougasnou (Finistère)

Der Erfinder dieser leistungskräftigen Farben ist einer der originellsten Künstler Frankreichs. Er wurde uns zuerst merkwürdig vor etwa neun Jahren, wo er in Dresden eine Ausstellung seiner Momentbilder veranstaltet hatte und mit diesen ganz in denjenigen Impressionismus hineingekommen war, der ihn zum Unterschied von anderen zum Impressionisten des vorübergehenden Moments, zum Maler der bewegten Natur, des raschbewegten Menschen macht. Ehe er zu dieser Kunstweise kam, hatte er schon eine längere bewusste Kunstentwicklung mehr naturalistischer Art hinter sich, wie man das in Deutschland nennen würde. Er hatte im Sinn Courbets lebensgrosse Arbeitergestalten gemalt in dunkler Weise mit durchgehenden Schwarztönen; aus

dieser Zeit besitzt der Luxembourgpalast von ihm treffliche Bilder: „Die alten Rekonvaleszenten", wo wir die Genesenden eines Krankenhauses im Baumgarten sitzen sehen, Motive wie sie Liebermann nachmals so oft gegeben hat. „Eingeladene, die auf die Hochzeit warten", ein humorvolles Bild eines Kleinbürgers und seiner Frau, die sich unter grosser peinlicher Bemühung die Handschuhe anziehen. Eine ganze Kategorie solcher Bilder ist der Hand des Malers entsprungen; seine Farbe und sein Vortrag ähneln hier mehr einem Ribera oder andern altspanischen Naturalisten, als dem nachmaligen Impressionismus. Ähnlich hatte ja auch Manet mit der Nachahmung des Velasquez und anderer Spanier begonnen. Moralisch aber stehen diese Bilder Raffaëllis ganz unter dem Einfluss des literarischen Naturalismus in Frankreich. Was Zola für seine Kunst wollte, Mitleid, Sympathieerweckung mit den „Enterbten", den mühsam Arbeitenden, mit den Kranken und Dürftigen, das hatte auch Raffaëlli zum sittlichen Gegenstande seines Schaffens gemacht.

J. F. Raffaëlli. Pariserin

1884 schon veranstaltete er eine Ausstellung seiner damaligen Schöpfungen. 155 Nummern nachfolgender Kategorien: „Porträttypen von Leuten aus dem niedern Volke", „Studien", „Fabeln", „Pantomimen", „Landschaften von Meeresküsten", „Speisesaal - Dekorationen" (Stillleben), „Porträttypen von Kleinbürgern", „Verschiedenes" (sechs Bilder von Honfleur), darunter Charakterstudien z. B. der „realistische Maler", der „idealistische Bildhauer" und ähnliches; „Sittenbilder", d. h. eine Art von humoristischen oder charakteristischen Genrebildern wie jene „Handschuhanstreifenden Hochzeitsgäste", die „Frau des Absinthtrinkers" etc. — „Marinen", „Porträts"; „Aus Paris" (Pariser Strassenbilder), „Charakteristisches aus der Umgegend", „Radierungen und Zeichnungen", endlich auch „Skulpturen". Denn dieser vielseitige Künstler hat auch naturalistische Figuren von Arbeitern, einen „kleinen Greis auf seiner Bank" modelliert in einer Art, wie sie später auch durch Meunier bekannt geworden ist. Raffaëlli hatte diese Ausstellung mit einer ästhetischen Schrift begleitet: „Studie über die Bewegungen der modernen Kunst und über das Charakteristisch-Schöne". Er liess darin die vergangene französische Kunstentwicklung von David und Ingres an kritisch vor sich vorüberziehen, schilderte Millet, Courbet und Corot und suchte die Mängel ihrer Kunst zu

J. F. Raffaëlli. Nach der Mahlzeit

beleuchten, nicht um sie herabzusetzen, sondern um für das moderne Frankreich ein neues Kunstprinzip ausfindig zu machen. Die republikanische Freiheit verlange eine neue Kunst. Die Freiheit erzieht Individuen. Der individuelle Mensch ist der freie Mensch. Er braucht eine Kunst, die durch Betonung des Individuellen die Kunst der sittlichen Freiheit wird. Diese Kunst des Individuellen aber ist das Charakteristische. Da in der modernen französischen Republik alle Antriebe zur Darstellung mythologischer oder grosspolitischer Staatsaktionen im Sinne Davids fehlen, da all diese repräsentative Kunst für den Freiheitsmenschen nichts taugt, so bleibt der Kunst nur das Individuelle und Charakteristische. Aber es muss ein Charakteristisch-Schönes sein; „beau characteriste“ ist das Charakteristische im Bewusstsein, dass dieses Charakteristische eben das Schöne ist, das der „Idee“ entspricht. Raffaëlli ahnt kaum, dass er mit diesen Lehren so ziemlich dasselbe sagt, was Schiller, Hegel, Friedrich Vischer und eine ganze deutsche Welt seit mehr als hundert Jahren theoretisch vertreten haben. Er zitiert nur einmal eine französische Schrift, die einen Satz Schellings übersetzt, der Raffaëlli äusserst gut gefällt, aber Schelling selbst hat er nicht gelesen. Er redet ganz wie ein deutscher Ästhetiker der charakteristisch-realistischen Schule. Er ahnt nicht, dass er in der Verbindung seiner Kunst-Ideen mit den Idealen der republikanischen Freiheit all dem sehr nahe kommt, was Schiller unter den Eindrücken der ersten französischen Revolution über die ästhetische Erziehung des Menschen zur Freiheit geschrieben hat.

Praktisch-künstlerisch aber stellt sich für den Maler Raffaëlli das theoretische Bekenntnis etwas anders. Raffaëlli sieht in der Haupt-

J. F. Raffaëlli. Schmiede in der Schenke
(Nach einer Original-Radierung)

sache an Menschen und Dingen nicht den Menschen und das Ding an sich; er sieht eben nur das Charakteristische isoliert, losgelöst von der lebendigen Figur, welche der Träger dieses Charakteristischen ist und, obwohl Raffaëlli sich selbst gegen die Bezeichnung als Impressionist wehrt, darf man seine Kunstweise seit mehr als fünfzehn, ja, fast seit zwanzig Jahren eben als den Impressionismus des Charakteristischen bezeichnen. Man betrachte irgend eines der köstlichen Küstenstücke des Künstlers aus neuerer Zeit. Meer, Küste, im Hintergrund ein rauchender

J. F. Raffaëlli. Sonntag in der Schenke

Dampfer, vorn eine Versammlung von Sommerbadegästen. Wir glauben mitten hinein ins bunte Gewimmel der Menschen am Strande zu sehen, sie scheinen in Strandkörben zu sitzen, waten im Wasser, schauen hinaus aufs Meer, die Toiletten leuchten, alles scheint belebt und bewegt, alles im flimmernden Wasserlicht, alles tätig und wie im Augenblick mit dem Momentphotographen festgehalten. Nein, es ist mehr als der Momentphotograph; eben das, was wir hier sehen am Strande kribbeln und wimmeln, das hat eben nicht die Ruhe des Momentphotographen, sondern scheinbar die fortbewegte Unruhe des Nacheinanders. Der Momentphotograph gibt nur die plötzlich erstarrte Bewegung. Springende Pferde im Augenblicksphotographen festgehalten, erscheinen zumeist ganz tot, trotz der materiellen Korrektheit aller anatomischen Verhältnisse, trotz der realistisch genauen Bewegungswinkel jedes Gliedes. Sie geben dazu, gut geraten, auch das völlig durchgebildete, optisch durchgezeichnete, durchmodellierte Gestaltbild.

J. F. Raffaëlli. Ein Pariser „Naturforscher"

Das Augenblicksbild Raffaëllis hat nur den Schein von all diesen Dingen. Rieche, mit Rembrandt zu reden, an seinen Farben, so zerfällt, je näher du der Leinwand kommst, alles in einen Haufen von blossen Andeutungen. Da sind Farbflecken, die sehen aus wie kleine Insektenflügel, die neben einander in der Farbe kleben, da siehst du einen kleinen dreieckigen Fleck lila, minutiös klein, der auf die Entfernung wie eine flatternde Damentoilette wirkte, Kopf und Arm sind überhaupt nicht zu finden, die sind irgend ein Strichelchen, Farbenklümpchen, das auf diese Nähe nicht einmal mit dem Lila zusammengesehen werden kann. Aber auf die normale Schauentfernung schiessen auf einmal die Dinge wieder wie ein kaleidoskopischer Traum aneinander, jetzt glauben wir wieder Figuren zu erkennen, ohne dass wir doch im stande wären, diese Figuren nachzuzeichnen. Es ist lediglich die Lokalisation der Farbenmomente im Gesamt-Milieu des Bildes, die mit einer fabelhaften Kenntnis der Art gemacht ist, wie wir gewohnheitsmässig aus lokalisierten Verhältnissen von farbigen Eindrücken auf bestimmte entferntere Gegenstände und Bewegungen schliessen. Den Charakter dieser Bewegungen aber in Intensität des Farbentons, in Winkelstellungen bewegter Glieder weiss Raffaëlli so sicher zu fixieren, dass er den Nachgeschmack der wirklichen Bewegtheit erzeugt und eben damit jenes rein Künstlerische erzeugt, das mechanische Reproduktionen des Momentphotographen niemals leisten. Ich bewundere sehr eine oft variierte Brücke Raffaëllis, die Notre-dame-Brücke. Er malt die Momentbewegung des Vorüberziehens, die Menschen auf dieser Brücke, und die Hauptsache des ästhetischen Reizes ist gerade, wie er die Symptome des Hinfahrens auf der Brücke an Droschken, Pferden, besetzten Omnibusdächern, an Fussgängern hinter dem Brückengeländer fixiert. Mit der grössten Subtilität sieht sein Auge genau die Winkelgrade, in denen der schräg bewegte Pferdekörper geht, er bemerkt die stärkere Körperlichkeit, mit der auf Brücken über dem Wasser menschliche Gestalten sich abheben und weiss durch kleine pastose Kunstgriffe das zu machen, vor allem aber sieht er

J. F. Raffaëlli. Dame mit Fächer

C. Pissarro pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

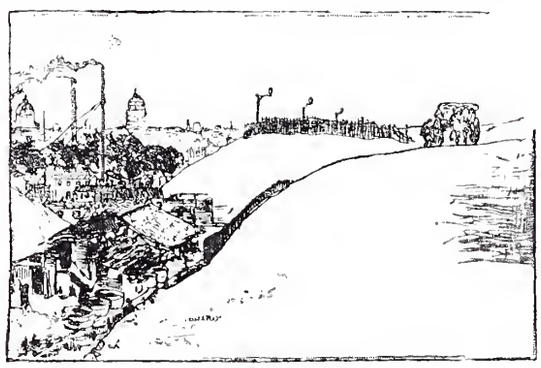
Winterstimmung

J. F. Raffaëlli. Dôme des Invalides in Paris
(Nach einer farbigen Original-Radierung)

J. F. Raffaëlli. Place St. Michel mit Ste Chapelle in Paris

J. F. Raffaëlli. Das Pfeifchen

die Horizontalüberschneidungen des Geländers über die Körper, überhaupt die ganze Raumperspektive — ähnlich wie Pissarro auf seine Weise — mit einer minutiösen Feinnervigkeit, dass wir im Anblick eines solchen Bildes unwillkürlich den Wimperblick mit dem eigenen Auge nachahmen, der Raffaëlli zur überraschenden Momentanwirkung dieser seiner neueren Schöpfungen verhilft. Wenn wir raschbewegte Gegenstände mit den Augen verfolgen, z. B. beim Hinausschauen von der Eisenbahn, oder wenn wir sehr entfernte Gegenstände erkennen, d. h. erraten wollen, so gehen unsere Augenlider mit den Wimpern zusammen. Dabei fallen gewisse kleinste Teile des Gesichtsfeldes durch die Wimperbeschattung aus. Wir sehen, dass Raffaëlli vielfach diesen Ausfall im Gesichtsfeld objektiv auf dem Bilde fixiert und dadurch entsteht gerade der Schein, als wäre das alles auf die entfernte Bewegung oder die rasche Bewegung gestellt, weil wir das Gesichtsfeld eben auch mit seinem Ausfall fixiert sehen. Natürlich macht er das nicht mechanisch; er führt manche Vordergrundfiguren weiter aus, im übrigen skizziert er nach jenen charakteristischen Momenten der Bewegung und des Verhaltens unseres eigenen Augapfels.



J. F. Raffaëlli. Vor Paris

So malt er uns denn auf Bildern des Pariser Triumphbogens die durcheinandergehende Menschenmenge, wie sie im Rhythmus der Strassenbewegung einherläuft, vor Wagen und Pferden ausweicht und im harmonischen Gewimmel es möglich macht, dass niemand überfahren wird und niemand mit dem andern zusammenstösst. Er sieht den Taktschritt, den alle Grossstädter auf ihren Strassen befolgen müssen, er sieht die wogenden Rhythmen der Menge. Das sind Erscheinungen, auf die andere Künstler fast nirgends geachtet haben. Raffaëlli fixiert sie und bereitet uns durch diese feinfühlige Aufmerksamkeit auf Erscheinungen, die uns fortwährend umgeben, die grösste Freude. Da kommt eine Klasse von kleinen Mädchen mit der frommen Schwester auf einem Kirchplatz beim Louvre zwischen den Bäumen herausgegangen: wie die kleinen Mädchenfüsse einhertrippeln, wie jedes Kind durch seine Beinbewegungen besonders charakterisiert ist, wie die Bäume lebendig über den Leuten schatten, wie die ganze Stadtstimmung mit wenigen aber überaus sicheren Mitteln poetisch durchgeführt ist! Derartige Momentbilder hat Raffaëlli in unerschöpflicher Frische mit immer

J. F. Raffaëlli. Der Grossvater

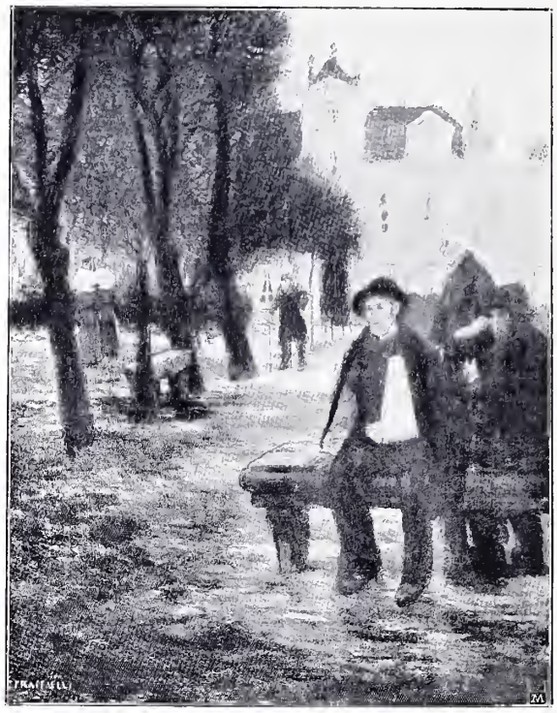
neuen kleinen Beobachtungen eine grosse Fülle geschaffen, zur Zeit sind in nichtfranzösischen Galerien schon dreissig solcher Schilderungen angekauft worden.

Man kann denken, dass solche charakteristische Sehgabe auch auf den Porträts des Künstlers zur Geltung kommt. Berühmt ist sein Bildnis des einen der Brüder Goncourt, der im „Tagebuch der Goncourts", dann auch um 1888 dem Künstler eine eingehende biographische und künstlerische Betrachtung widmet. Sohn eines Chemikers hat Raffaëlli seine Vorliebe für chemische

J. F. Raffaëlli. Place de la Concorde in Paris

und physikalische Untersuchungen fortgebildet, um unter anderem seine Farbmittel herzustellen und durch eine Art farbiger Radierungen auch sehr pikante Spezialitäten dieser Technik zu gewinnen. In seinen jungen Jahren war er drei Monate lang ein Schüler Gérômes, bald aber suchte er auf eigenen Wegen die Kunst, die seiner Begabung homogen war; er hat in Italien, in Spanien, in Algier und sonstigen Gebieten Afrikas studiert, um zuletzt im Pariser Leben selbst den Inhalt seiner Kunst zu finden. Wie schon der Name des Künstlers sagt, entstammt er einer grossen italienischen Familie, die ihre Verwandtschaft bis zum Kardinal Consalvi und verschiedenen Päpsten zurückführt. In Paris geboren, musste er früh sein Zeichentalent in den Dienst des Broterwerbs stellen; dabei war er in jungen Jahren Sänger und Schauspieler, sang im Theater, in

Kirchen, während er gleichzeitig in der „École des Beaux-Arts“ zeichnete und malerisch studierte. Die Vielseitigkeit seiner Natur, nach der man ihn oft mit Renaissancekünstlern wie Lionardo da Vinci verglichen hat, findet in diesem bunten Lebenslauf ihre natürliche Erklärung. Der Trieb, neue und unbekannte Kunstwege aufzufinden, hat ihn durch all sein bisheriges Schaffen geleitet.



J. F. Raffaëlli. Die alten Rekonvaleszenten

Über Raffaëlli haben seine angesehensten französischen Zeitgenossen schon Vieles und Geistreiches geschrieben. Seine Kunst fordert geistreiche Leute in der Tat auch besonders heraus, da sie das Produkt einer selbstbewussten und klaren Lebensanschauung ist, die mit ästhetischen Gründen eine besondere republikanische Kunst will. Schon deshalb ist für uns Deutsche dieser französische Künstler besonders interessant. Nicht nur die Brüder Goncourt, Octave Mirbeau, Madame Adam, Jules Claretie, auch Künstler wie Rodin, selbst eine Yvette Guilbert und die angesehensten Kunstkritiker haben seit Jahren einen Ehrgeiz darin gesucht, die „Impressions rapides“, die Augenblicksbilder Raffaëllis literarisch zu charakterisieren und das reizende Geheimnis ihrer Anziehungskraft zu ergründen. Diese Anziehungskraft übten auch auf uns schon vor neun Jahren die Bilder des für Deutschland damals neuen Meisters aus. Wir vermögen ihn nun im Zusammenhange mit seiner heimischen Umgebung auch vollständig zu verstehen und zu geniessen.

Raffaëlli erfährt in diesen Tagen die Genugtuung, dass auch seine technische Erfindung sich bewährt. Wir sind erstaunt, mit welcher Kraft und meteorologischen Transparenz ein Künstler wie Thaulow diese Raffaëlli-Farben handhabt im Bilde eines Bachs, der um alte Stadtmauern fliesst, auf dem Gemälde alter Häuser mit roten Dächern. Wenn Raffaëlli selbst seine Farben mehr skizzenhaft braucht und nur jene leichten, duftigen Silbertöne der Pariser Luft sucht und seine Landschaften gleichsam immaterialisiert, so beweisen wieder andere, welche Erdschwere und Wasserlast sich mit diesen Farben erzielen lässt. Ein deutscher Künstler in Paris, Felix Borchardt, hat in dieser Hinsicht mit einer Seelandschaft bei heranziehendem Gewitter das Kraftvollste geleistet.

J. F. Raffaëlli. Die Heilsarmee in Jersey

FRANZ VON LENBACH

LENBACH tot! Mit stärkerer Erschütterung hat das deutsche Volk seit langem keine Trauerbotschaft aufgenommen als diese! Man wusste ja, dass er hoffnungslos hinsiechte und doch hat die Todesnachricht nicht nur unsere ganze Kulturwelt im Innersten ergriffen, sondern auch die Klage derer geweckt, die sonst nur geringen Anteil am Kunstleben nehmen. Lenbach war sicher der populärste deutsche Künstler und eine so überragende Persönlichkeit, dass er eben allen sichtbar wurde. Mit allem Grossen, was unsere Nation seit dreissig Jahren erlebte, ist sein Name verbunden, mit dem Grössten vor allem: dem Wirken Otto von Bismarcks! Vielleicht hat niemals, seit Kunst auf Erden ist, ein Mann in dem bedeutsamen Sinn Geschichte gemalt wie er! Eine seltene Gunst des Schicksals unterstützte seine Meisterschaft und machte ihn, einen Fürsten der Malerei, zum Maler der Fürsten, auch der Fürsten des Geistes! Nicht Kronenträger allein hat er dem Gedächtnis der Nachwelt in unübertroffenen Bildern überliefert, auch den Trägern des Lorbeers huldigte seine monumentale Kunst, Helden und Staatsmännern, Dichtern und Meistern des Pinsels wie des Meissels, Baukünstlern, Musikern, allen wissenschaftlichen Ergründern und Bekennern der Wahrheit, allem, was gross war in seiner Zeit. Von Lenbach gemalt zu werden, das war eine der höheren Ehren, die geistigen Würdenträgern in Deutschland werden konnten, und wenige Denkmäler in Erz und Marmor sind dazu angetan, späteren Geschlechtern die Züge dieser Männer so wahr und lebendig vorzuführen, wie dies die Bilder Lenbachs

vermögen. Mit wundersamer Kraft arbeitete er aus den Formen eines Menschenantlitzes das heraus, was den Charakter bedeutete, und liess das Wechselnde und Nebensächliche zurücktreten. Wie in Stahl geschnitten, so markig und fest, erscheinen die Züge seiner Helden, bis in die tiefste Seele dringen die Blicke der Augen, die er gemalt. Wie viele Maler haben die Züge unseres ersten Kanzlers auf die Leinwand gebracht! Und die meisten haben die Ähnlichkeit wohl getroffen! Aber die imposante hohe Menschlichkeit Bismarcks, seine historische Grösse, spricht fast nur aus den Bildern Lenbachs, und für die Vorstellung der Nachwelt von der Erscheinung jenes Gewaltigen werden sie allein massgebend sein. Lenbach hat eine ganze Monographie der letzten zwanzig Lebensjahre Bismarcks gemalt, ihn dargestellt auf der Höhe seiner Macht und Kraft, auf der er die Welt erzittern machte, als Parlamentarier, als Diplomaten, als den Eisernen, der die Worte drohend dem Auslande zurief: „Wir Deutschen fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt!“ Er hat ihn aber auch als stillen Denker gemalt, als den einsamen Mann, der unter den Eichen des Sachsenwaldes hinwandelte, als kranken Recken und zuletzt als müden Greis. Von Lenbachs Hand haben wir die schönsten Bilder des alternden Kaisers Wilhelm I., so rührend, mild und gütig, Bilder von dessen Sohn als Kronprinzen in seiner stolzen Mannheit und dessen anmutige und kluge Gattin, Bilder unseres jetzigen Kaisers, Bilder Ludwigs I. und Maximilians II. von Bayern und des traumhaft schönen jungen Königs Ludwig II., Bilder Kaiser Franz Josephs, der Königin Margherita, des Papstes Leo XIII. Von unseren geistigen Freiheitskämpfern Döllinger und Häckel hat Lenbach herrliche Bildnisse geschaffen, von den Forschern Helmholtz, Virchow, Pettenkofer, Mommsen, von den Dichtern Heyse, Schack, Wilbrandt, Lingg, Voss, Björnson, von den Tonkünstlern Richard Wagner, Franz Liszt, Bülow, Joachim, Johann Strauss, Hermann Levy, von den Malern Böcklin, Seitz, Schwind, Stuck, Busch, Oberländer, von Gottfried Semper, den Brüdern Seidl — wer nennt die Namen! Auch nicht die Hälfte der bedeutenden Männer, die er konterfeite, mag hier aufgezählt sein. Und fast immer ist der ganze Mensch in solch einem Bildnis wiedergegeben, nur recht wenige Bilder beschränken sich auf eine mehr

oder weniger treue Wiedergabe der Äusserlichkeit. Der Seelenbeschwörer Lenbach hatte Besseres zu geben, als bloss ein treues Abbild dessen, was jeder sieht. Wer auch sein Modell war, er stand immer in seiner ganzen künstlerischen Überlegenheit vor ihm und auch die Fürsten hat er nicht mit den Augen eines Hofmalers, sondern eben mit seinen Lenbachaugen gesehen und sie gemalt, wie er sie sah. Von ihm verlangte auch niemand, dass er sich beuge. Bei einer souveränen Nichtachtung höfischer Form hat er sich vor den Königen dieser Erde ebenso seine Geltung gewahrt, wie vor den Mitkämpfern und Gegnern in seiner eigenen Kunst! Diese Achtung der Gegner ist vielleicht der höchste Ruhmestitel, den sich die geniale und gewaltige Persönlichkeit Lenbachs erwarb. Wegen der Art, wie er die neue Kunst von den alten Meistern beeinflusst wissen wollte und wie er diese Meinungen oft durchsetzte, mit einer Energie durchsetzte, die manchem missfiel, hat er leidenschaftliche Widersacher unter den Jüngeren gehabt. Aber an seiner Bahre trauerten sie alle, wie er im Leben auch ihnen allen imponiert hatte! Es fühlten auch alle, dass mit ihm einer heimgegangen war, der den Künstlerstand so glanzvoll in der Welt vertreten hatte, wie kein Zweiter in der Neuzeit!

Er war ein gottestrunkener Priester der Schönheit! Jeder Schönheit in Kunst und Leben! Was er für seine Heimatstadt München getan, wie er hier in allen Dingen helfend und ratend eingriff, um den öffentlichen Geschmack aufs Gute, aufs Künstlerische zu lenken, wie er für alle gemeinnützigen Bewegungen, jeden kulturellen Fortschritt zu haben war, wird ihm ewig unvergessen bleiben. Wie er Frauenschönheit betrachtete, wissen wir aus ungezählten Bildern. Auch hier haftete er als Maler nicht an der Oberfläche, er schilderte das Temperament, die Rasse, das sinnige Empfinden und den sinnlichen Reiz, das Weibliche am Weibe. Glätte und Süsslichkeit ist diesen Frauenbildern fremd, liebenswürdige Retouchen kleiner Naturfehler kannte der Maler nicht. Er unterstrich das Charakteristische unter Umständen im Frauengesicht genau so kräftig wie im Männerantlitz. Und doch ziehen seine Frauenbilder magisch an. Weil sie eine Seele haben!

Ungewöhnlich, zur Grösse gesteigert, war alles an diesem seltenen Manne: sein Feuer, seine Energie, seine Produktivität, seine Vielseitigkeit, seine Lebenskraft. Welches umfangreiche Lebenswerk hat er hinterlassen. Liesse man von je dreien seiner Bilder immer nur eines, das beste gelten, so wäre sein œuvre nicht nur an Wert, sondern auch an Zahl immer noch grandios! Bis vor zwei Jahren war er von einer Jugendlichkeit und Elastizität, die Zwanzigjährige beschämen konnte. Auch die Krankheit konnte seinen Schaffenstrieb nicht lähmen, und als im vorigen Jahre kurze Besserung eintrat, stürzte er sich mit wahrem Heisshunger wieder an die Arbeit. Erst das letzte, trostlose Siechtum nahm ihm den Pinsel für immer aus der Hand.

An seinem Grabe trauert eine Nation mit jener herben Trauer, die weiss: die Lücke, die sich da auftat, schliesst sich so bald nicht wieder!

☆ ☆

☆

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz von Lenbach

ÜBER
MÜNCHENER LANDSCHAFTER

VON

MAX GÜNZBURG

Es ist nicht zufällig, dass gerade jetzt, wo sich das Verlangen nach stärkerer Betätigung anschaulicher Beziehungen zur Aussenwelt und zugleich sinniger kontemplativer Betrachtung der Dinge um uns in mannigfachen Formen äussert, die Landschaftsmalerei als eine selbständige Kunstgattung hervortritt. In dem geräuschvollen, sinnverwirrenden Treiben der Gegenwart, in dem Hasten und Drängen des geschäftlichen Alltagslebens ist die Sehnsucht nach einem stillen ruhigen Dasein erwacht. Dieses Gefühl äussert sich auch in dem Bestreben, innerhalb unserer nächsten Umgebung Eindrücke aufzunehmen, die uns in einen beruhigenden Zustand versetzen, ohne unsere Empfindung nach einer bestimmten Richtung hin anzuregen, ein Bedürfnis, das zu allen Zeiten lebendig gewesen und dem die Künstler in den verschiedensten Formen zu genügen suchten. Man denke nur an die Gobelins und an die ganz ähnliche Wirkungen anstrebenden Werke der Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Unsere modernen Bestrebungen leiten die Produktion in dieselben Wege. Mit dieser rein dekorativen Rolle ist aber der Wirkungskreis der Landschaftsmalerei nur angedeutet. Sie kann unsere Vorstellung nach vielen Seiten hin anregen, indem sie das ganze sichtbare Bereich der Natur, die glänzende leuchtende Welt des Lichtes, das bunte mannigfaltige Spiel der Farben in sich aufzunehmen und wiederzugeben versucht. Manche Bilder, in denen besonders die räumlichen Erscheinungen stark ausgedrückt sind, verschaffen dem Auge einen ähnlichen Genuss wie ein Spaziergang im Freien. Verschiedene Ansichten der Natur bringen in unserem Gemüte verschiedene Wirkungen hervor. Der für Eindrücke jeder Art empfängliche Mensch fühlt sich eins mit der Natur, setzt sich in Einklang mit ihren Stimmungen und sucht diesem Gefühl Ausdruck zu geben. „Die sogenannte Stimmung ist durchaus nicht immer etwas Sentimentales, Poetisch-Phantastisches, welches den Menschen beherrscht, sondern ein Sichtbares, welches der Maler packen und beherrschen kann. Sonneneinsamkeit, Meeresöde,

Waldesschweigen sind in den sie zusammensetzenden Naturerscheinungen keine Produkte unserer Empfindsamkeit, sondern für den Sehenden erkennbare charakteristische Lebensäusserungen gewisser wiederkehrender Naturmomente.“ „Böcklin erhöht durch eine entsprechende Staffage die Deutlichkeit der empfundenen Stimmung, verkörpert noch einmal das Angeschaute, hilft ihm zu zweifelloserem Ausdruck — er ist zu reich, um sich mit der blossen Landschaft zu begnügen, so sehr er ihrer Herr ist. Er muss die Natur — gleich den Alten — vermenschlichen, beleben, nicht mit Individualitäten, sondern mit Verkörperungen ihrer Kräfte. Sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern relativ, sie helfen seinen Eindruck ins Grosse, Allgemeine erheben.“

Die Landschaftsmalerei hat sich sozusagen aus ihrer früheren untertänigen Stellung der Figurenmalerei gegenüber in kurzer Zeit zu ihrer gegenwärtigen Höhe erhoben. Sie diente früher lediglich als Folie für gegenständliche Darstellungen. Im Historien- und Genrebild verwandte man sie als Hintergrund oder als Schaubühne für die handelnden Personen. Es ist auch noch nicht gar so lange her, dass die Landschaftsmalerei nur das geographische Interesse befriedigte. Die Galerien bewahren aus der Zeit vom Anfange bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zahllose Veduten mit interessanten Staffagen aus Italien, Griechenland, Ägypten und aus dem Orient. Diese Bilder haben viel Ähnlichkeit mit unseren Ansichtspostkarten. Das geographische, das literarisch gegenständliche, kulturhistorische und archäologische Interesse an der Landschaft gab auch Veranlassung zur Entstehung von Rottmanns Fresken unter den Arkaden und zu seinem Zyklus griechischer Landschaften in der Pinakothek. Nichts spricht mehr für Rottmann, als dass er neben der Betonung des Gegenständlichen sich doch noch einen freien Blick für den besonderen landschaftlichen Charakter zu wahren wusste. Vielleicht gefielen uns solche Werke heute noch, wenn nur weniger Stil darin zu verspüren wäre. So aber lässt die vielfach erzwungene stilisierende Auffassung und Verarbeitung von verschiedenen Eindrücken, die manchmal sogar eines organischen harmonischen Zusammenhangs entbehren, das Gefühl der reinen Natürlichkeit und Anmut südlicher Landschaften nicht aufkommen. Und doch spricht sich oft diese Empfindung in schönen Worten überraschend lebhaft aus. Eine Reihe von Briefen eines Künstlers aus Italien, die Wilhelm Stier im Athenäum veröffentlichte, geben dafür Zeugnis. „Wenn ich so des Morgens umhergehe — o wie senkt sich da alle Erscheinung um mich schmeichelnd in Auge und Herz; — wo ich hinblicke, sprechen sie zu mir schöne vernehmliche Worte, in klingendem Rhythmus: Himmel und See, Bäume und Felsen, und Geister der Vorzeit .... O gib mir den heroischen lebendigen Stoff; — ein olympisches Kampffeld mit Ringern, Wagenrennern und Reitern und freudigen hellenischen Zuruf; gib mir, drüber auf Wolken thronend, — die alten romantischen Götter, in freudiger Neugier ob der edlen heiteren Erdenlust — und auch ich singe dir Siegeshymnen, und unsterbliche vielleicht. Ach was alles in der Welt hat nicht der Stoff getan. Er allein ist das Geheimnis der grossen Zeiten; — uns Menschen spendet die Natur nach wie vor noch denselben Segen aus ihrem Füllhorn, aber an den Lumpereien, die mit unserem jetzigen Leben zusammenhängen und seiner traurigen Existenz — verzehren wir Armen heutzu-

Eduard Schleich sen. Oberbayerische Landschaft

tage jene Kraft, die ausgereicht hätte, Werke hinzustellen der Menschheit würdig — würde sie anders verbraucht."

Wie mager und dürftig erscheint uns gegen diese Sprache der künstlerische Ausdruck!

Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen aus seiner römischen Studienzeit: „Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt sass ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht grösser war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiss auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen —." Diese Vorliebe für die Wiedergabe bestimmter scharfumrissener Formen, wie sie besonders das Gebirge darbietet, liess die Landschaftsmalerei mehrere Generationen lang ihren Sitz im Hochgebirge aufschlagen. Die Maler durchwanderten die Bergwelt nach allen Richtungen, versenkten sich mit der Aufmerksamkeit und der Beobachtungsgabe eines Naturforschers in jedes Detail. Manche Bilder verraten ein geradezu geologisches Interesse. Bergwände, Schroffen, Hänge, Abgründe, Wasserfälle, finstere Tannenwälder, einsame Bergseen kehren häufig wieder. Im Anfang will es scheinen, als wäre manchmal Everdingen oder Ruisdael bei der

Eduard Schleich sen. Günzburg

Komposition des Bildes zugegen gewesen. Die Farbgebung ist noch unfrei, überhaupt unmalerisch. Man denkt an kolorierte Kupferstiche, und bei der Wiedergabe besonders farbiger Erscheinungen, wie z. B. bei „Alpenglühen“ und „Gewitterstimmung“ an Ölfarbendrucke. Zum Besten und Gediegensten, was diese Richtung unter den in München tätigen Künstlern gezeitigt hat, gehören die Schilderungen und Ansichten der Hochgebirgsnatur von Steffan. Durchaus natürlich empfunden und künstlerisch vollendet im Erfassen und bildmässigen Gestalten der räumlichen Situation, im Herausarbeiten der plastischen Formen und im Ausdrucke der beabsichtigten Stimmung erscheinen sie heute noch anziehend und genussreich. Wir geben ihnen den Vorzug vor den Werken von Heinlein und Millner.

Adolf Lier. Abend

Um die Trockenheit der vorwiegend zeichnerischen und mageren koloristischen Behandlung zu überwinden, musste man darauf bedacht sein, die landschaftliche Darstellung immer wieder mit entsprechenden Beigaben und Motiven zu würzen, die das Interesse des Beschauers rege erhielten und fesselten. Der alte Joseph Anton Koch in Rom malte heroische Landschaften, wozu er die Anregung aus Homer, aus der Bibel, aus Dante und Ariost, oder aus den Nibelungen und Shakespeare schöpfte. Später zu Zeiten Lessings benützte man alte Burgen, verfallene Friedhöfe, einsame Waldgegenden, sonderbare Felsen, Köhler, Jäger, Wildschützen, Jungfrauen, Mönche, Landsknechte und Ritter als Staffage. Die Welt des „Freischütz“ spukte in den deutschen Wäldern. Zimmermann in München malte die „Brockenszene aus Goethes Faust“ oder „Golgatha während der Kreuzigung“. Es war eine Folge der weiteren Entwicklung, dass sich die Reaktion gegen jede allegorische und romantische Auffassung der Landschaftsmalerei wendete.

Diese Richtung wurde zuerst von den französischen Meistern des „Paysage intime“ vorbereitet. Die Worte, womit Julius Meyer in seiner Geschichte der modernen französischen Malerei das Kapitel über den neuesten Realismus beginnt, können wir auch zur allgemeinen Charakterisierung der Periode, in der Eduard Schleich sen. der Münchener Landschaftsmalerei ihr eigentümliches Gepräge gab, an dieser Stelle anführen. Er sagt: „Die nächste beste Natur in ihrem realen Schein zu fassen, das erscheint auch dem jüngeren Geschlecht der Land-

schafter als das eigentliche Ziel ihrer Kunst. Dabei ist es ihnen nicht mehr, wie den Romantikern, um ein liebevolles Eingehen in das Einzelleben, um ein Erlauschen seiner verborgenen Wirkungen und um jene malerische Behandlung des Details zu tun, die auch im kleinsten Grashalm ein Unendliches erblickt, sondern ihr Gegenstand ist die volle lebensfrische Gesamterscheinung, der Eindruck, den ein Stück Natur, im ganzen gesehen, durch die Verbindung der Lokalfarbe mit dem von der Jahres- und Tageszeit eigentümlich bestimmten Licht- und Luftton macht. Den Schein, das Aussehen der Landschaft, wie sie in der feinen atmosphärischen Hülle

Adolf Lier. Partie bei Schleissheim mit Kanal

als malerische Masse dem unbefangenen Auge sich darstellt, mit täuschender Lebendigkeit wiederzugeben, das ist ihre eigentliche Aufgabe. Sie sind sozusagen Realisten der Farbe und des Lichts. Es ist ganz richtig, dass der einfache Blick von der Natur immer nur die Gesamtwirkung empfängt, worin alles Detail aufgegangen ist; sie ganz so darzustellen, wie sie gesehen wird, ist das mit unleugbarem Geschick durchgeführte Prinzip der jungen Schule. Daher kümmert sie sich nicht um die Linie noch um die plastische Durchbildung der Formen. Sie sieht Erde, Vegetation und Wasser hauptsächlich als Ton auf der hellen Luft, dessen körperhafte Dunkelheit das Licht aufnimmt und gebrochen zurückgibt. Auch sucht sie nicht durch den Ausdruck der elementaren Stimmungen unmittelbar auf die Empfindung zu wirken; nur das Leben will sie versinnlichen, das aus der Landschaft selber den Beschauer anweht.“ Dieser An-

schauung ist nicht minder wie der romantischen jeder unscheinbare Winkel willkommen. Was der Tourist als „schöne Gegend“ bewundert, ist ihr im Grunde ein Greuel. Ein Strauch mit etwas Wiese und Weg, ein Sumpf mit Gräsern und Gestrüpp, verkrüppelte zerfaserte Bäume am träge schleichenden Bach, ein Grasplatz mit Niederholz, ja ein scholliges Ackerfeld oder ein Strassengraben mit Unkraut und Gänseblumen: das genügt zur Not oder vielmehr erst recht, um das heimliche Aufleben der Natur im Lichte gleichsam auf frischer Tat zu ertappen. Der kleinste, gewöhnlichste Fleck hat unendlichen malerischen Reiz durch sein Spielen und Schweben in dem Schleier der nordischen Luft, in tagiger Helle, nebeliger Morgenfrische, in stiller Abenddämmerung, schwülem Gewitterdunst oder leise rieselndem Regen.

Dass eine solche Anschauung durch bestimmte lokale Verhältnisse sehr unterstützt und gefördert werden konnte, ist klar. Grosse Ebenen werden gerne der Sitz einer Landschafterschule. Ganz entschieden hat die oberbayerische Hochebene einen grossen Anteil an der Entwicklung unserer Landschaftsmalerei. Sie bietet eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Bodenfläche: Felder, Wiesen und Wälder, weitausgedehnte Moore, still gelagerte Seen, Flüsse mit interessanten Uferbildungen, vor allem aber reichlich atmosphärische Erscheinungen, Licht- und Luftstimmungen. Die Landschafter stiegen allmählich aus dem Gebirge herab in das Alpenvorland mit seinen herrlichen Seen, den Flüssen entlang an Isar, Würm und Amper mit ihren oft so reizvoll gelegenen Dörfern und Städtchen. Schleich wanderte während der Sommermonate beständig durchs Land; man konnte ihn überall antreffen, er tauchte bald da, bald dort auf. Wenn die anderen, die während des Tages im Freien ihre Studien malten, oft noch tief in den Federn steckten, war er schon unterwegs und sah das Land im Morgengrauen, wenn sich nach und nach die Nebel wie Vorhänge aufrollen und die ersten Strahlen der Morgensonne die erstarrte Vegetation erwärmen und beleben. Nicht weniger liebte er den zarten Schimmer und die erlöschende Farbenglut des Abends. Dabei hat er in seinen eigentlichen schöpferischen Arbeitsjahren kaum mehr eine Studie nach der Natur gemalt, im Gegenteil behauptet, er könne sie für seine Bilder nicht brauchen. Höchstens hat er die Eindrücke, die ihm bei seinen ausgedehnten Wanderungen geworden, in einem Notizbüchlein mit wenig Strichen festgehalten, oft nur mit beschreibenden Worten und Angabe der Farben. Er verstand sich nicht dazu, Gesehenes direkt zu reproduzieren, und stellte immer nur dar, was er dabei beobachtet und empfunden hatte. Die Natur ist ihm Anregerin, Förderin. Während seiner Wanderungen im Freien geniesst er sie und freut sich an all ihren Erscheinungen. Dabei bereichert er fortwährend seine Anschauung und arbeitet, während er beobachtet und geniesst, schon an einer Bildvorstellung. Häufig pflegte er auch am Abend, wenn er ausruhte, in seinem Skizzenbuche die Erinnerung an die Tageseindrücke festzuhalten, indem er gewisse Situationen und Erscheinungsformen gleich als vollkommenen Bildeindruck reproduzierte. So hatte sich während des Tages dieser und jener Eindruck in seiner Vorstellung schon ausgestaltet. Eine im Sinne der alten Meister empfundene Bildwirkung lag ihm näher als alle Naturwahrheit im Sinne der späteren Positivisten, die alles, was sie sahen, mit photographischer Treue wiedergaben und nichts bei sich behielten und verarbeiteten.

Adolf Lier. Forstenrieder Allee im Nebel

Um diese Einheit der Wirkung zu erreichen, erschien ihm der „Ton", das heisst das Zusammenstimmen aller Farben eines Bildes zu einer harmonischen Gesamterscheinung, als das Wichtigste. Wie sich in seinen Bildern alle Lokalfarben dem Luftton unterordnen, so pflegte er auch alles Detail dieser malerischen Anordnung zu unterstellen, ganz im Gegensatz zu der vorherrschenden Anschauung, die sich in der Ausführung des Details nicht genug tun konnte.

Zu dieser Auffassung gelangte er nicht, wie die Neueren, durch ein intensives Naturstudium, sondern auf einem kleinen Umwege über die alten Meister. Schleich besass eine vorzügliche Witterung, einen feinen Instinkt für die Tonschönheit alter Bilder. Er war ein fleissiger Galeriebesucher und er hat wie Lenbach wahrscheinlich auch viel nach alten Bildern kopiert. Es gibt unter seinen Werken solche, denen man die Bekanntschaft mit den niederländischen und holländischen Meistern augenblicklich ansieht, ganz besonders in der Gegenüberstellung warmer bräunlicher Töne und kalter grau-blauer und grüner Farben. Durch Einblicke in sein technisches Verfahren ist auch bekannt geworden, wie er die sogenannten „schummerigen Töne" erreichte, indem er nämlich einfach z. B. graue Töne mit braunen Lasuren überarbeitete und umgekehrt. Er malte sehr gerne auf Holztafeln mit Kreidegrund, weil ihm dies den Vorteil bot, die Farben sehr dünn aufzutragen und dadurch gleich eine gewisse Brillanz der Wirkung zu erreichen. In der Konzeption suchte er vor allem durch eine entsprechende Lichtführung starke Gegensätze von Licht und Schatten, sowie feine Übergänge ins Helldunkel überhaupt, effektvolle malerische Wirkungen anzustreben.

In einem seiner früheren Bilder, einem Ausblick auf das Isarbett bei München,

Adolf Lier. Studie aus der Umgebung von Paris

erkennt man leicht, wie er seiner ganzen Anschauung nach mit Rottmann zusammenhängt. Das kompositionelle Moment herrscht vor, namentlich in der Beibehaltung des idealen Horizonts, in der Abstufung der Pläne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und im Beleuchtungsmotiv. Aber es ist doch noch etwas anderes als ein ideales Landschaftsbild. Es zeigt bereits in seinem ganzen Aufbau, in Luft- und Lichterscheinungen einen ganz bestimmten Charakter. Das Charakteristische einer Landschaft in solcher Weise zu betonen war für jene Zeit völlig neu. Ein anderes Bild weist bereits

Joseph Wenglein. Aus unserem Wald und Moos

alle besonderen Eigentümlichkeiten seines späteren Stils auf: das länglich schmale Bildformat, in der räumlichen Konzeption den niederen Horizont, die grossartige Behandlung der Luft, die packende Wiedergabe eines stimmungsvollen Moments. Hierin liegt Schleichs besondere Stärke. Seine besten Werke machen den Eindruck flüchtiger Reproduktion eines unmittelbaren Natureindrucks. Sie scheinen in einem Zuge hingesetzt, leicht improvisiert. Mit den einfachsten Mitteln bringt er durch effektvolle Gegensätze die grössten Wirkungen hervor. Er ist der erste Impressionist. Sein feinfühliges, für die zartesten Lichtschwingungen empfindliches Auge hat bereits alle die Erscheinungen wahrgenommen, welche die späteren Pleinairisten ausbeuteten. In der Pinakothek hängt eine kleine Landschaft, ein Blick von Dachau gegen München; sie könnte ganz gut erst vor wenigen Jahren entstanden sein. Die Farbgebung zeigt nicht die beliebten Gegensätze von kalten grauen und warmen braunen Tönen, sondern verrät ein eingehendes Studium des Freilichts mit

Eduard Schleich sen. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Das Isarbett bei München

J. G. Steffan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Verlassene Mühle

Adolf Lier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kartoffelernte

seiner Skala von hellen warmen und kühlen grauen Farben, die von der momentanen atmosphärischen Stimmung sozusagen durchdrungen sind. Schleich steht der Natur gegenüber und zwinkert mit den Augen, das Gesichtsfeld scheint schärfer begrenzt, alles Feste, Körperliche im Raume verschwimmt in Duft und Dunst, die Luft erscheint wie ein flüssiges Element, das alles umgibt und durchdringt. Bei einer solchen Anschauungsweise liegt es nahe, dass die Form hinter dem malerischen Ausdruck zurücktritt, ja manchmal so stark, dass die Landschaft mit allem Gegenständlichen darin nur

Joseph Wenglein. Isarufer bei Grünwald
(Skizze zu dem Winterbilde in der Berliner Nationalgalerie)

mehr wie eine Impression aus schmutzigen Farbflecken erscheint, ein Eindruck, als hätte einer einen feuchten Schwamm an die Mauer geworfen.

Diese Anschauung verführt bald zur Manier, besonders je weiter sich einer dabei von der Natur entfernt und nicht wie Schleich sie in steter Fühlung behält.

Weniger auf den dekorativen als vielmehr schlichten, klaren Ausdruck der Naturstimmung kommt es Lier an, der bald nach Schleich an die Spitze der Münchener Landschafter trat und im Sinne der Barbizoner Meister wirkte. Lier war verschiedenemale in Paris und arbeitete auch eine Zeitlang zusammen mit Dupré. Hier lernte er die Natur ganz anders sehen und beobachten. Man strebte in diesen Kreisen nach einer Intimität der Empfindung und liebevollem Versenken in die Erscheinungen, nach Kraft und Natürlichkeit des malerischen Ausdruckes, wie man es in München noch nicht kannte. Dupré mit seiner pastosen Behandlung sucht vor allem die Realität des farbigen Scheins der Dinge in der Natur zu erreichen. Immer ist das Feuchte oder Dürre in der Luft und Vegetation, das einfallende Sonnenlicht, das Spiel der Wolkenschatten und der Reflexe

Joseph Wenglein. Aus dem Moos bei Freising (Bleistiftskizze)

Joseph Wenglein. Aus dem Marzlinger Moos bei Freising

im Wasser treffend ausgedrückt. Aus solchen Bildern weht dem Beschauer das elementare Leben der Natur entgegen und zieht ihn hinein in die Atmosphäre, mit der alle Dinge, Laub und Erde und Gestein getränkt scheinen. Dabei sind doch auch, obwohl Dupré das Hauptgewicht auf den Ton legt, die Linien der Erdbildung treu beobachtet, mit harmonischem Sinn geordnet und auseinandergehalten. Freilich ist hierin die grösste Einfachheit. Alle Landschafter dieser naturalistischen

Adolf Stäbli. Landschaft

Richtung suchen vor allem die wenig bewegten Ebenen auf, wo in geringen Senkungen, Einschnitten, Abhängen und Hebungen das formenbildende Erdleben uns leise nachklingt. So ist in den Dupréschen Bildern der Horizont fast immer niedrig genommen; nur wenig und niemals mit schroffer Abwechslung kreuzen und verschieben sich die meist flachen Pläne, treten aber deutlich in der Ferne hintereinander zurück.

Die Hauptsache jedoch ist Dupré die volle Naturwahrheit und Kraft der einzelnen Lichttöne, die er ganz mit demselben Wert, den sie in der Natur haben, auf die Leinwand zu übertragen sucht. Er ist der Maler des leuchtenden schimmernden Himmels, überraschender Luft- und Lichterscheinungen. Er liebt vor allem gesättigte, tiefe Farben, die nicht selten in den Schattenpartien ins Tiefschwärzliche übergehen.

Ludwig Willroider. An der Günz
(Ölskizze)

Durch Dupré und die übrigen Meister des „Paysage intime“ angeregt, dokumentiert sich in Lier eine entschiedene Wendung zu einem viel frischeren mannigfaltigeren Leben. In den Schleichschen Landschaften herrscht immer noch Rembrandtsches Helldunkel vor. Der malerische Ausdruck selbst hat etwas Unbestimmtes, Verschwommenes. Man ahnt mehr, als man sieht. Lier wirkt stärker auf das Auge. Man sieht mehr und man sieht alles deutlicher und bestimmter. Die Dinge erscheinen in einem viel helleren Lichte. So klare Lüfte, so leuchtendes Blau, so frühlingsfrisches sattes Grün gab es auf den Schleichschen Bildern noch nicht. Lier hatte lediglich die Natur im Auge, und nichts bestimmte ihn in der Wahl der Mittel als das ernsthafteste Bestreben, sie mit unbedingter Treue wiederzugeben. Aus demselben Grunde denkt er nicht daran, an seinem Vorwurf etwas zu ändern; genau so, wie er vor ihm steht, selbst mit dem Detail, das der Gesamtwirkung hinderlich scheint, will er ihn auf die Leinwand bringen. Und alles mit gleicher Genauigkeit: die Beschaffenheit des Bodens, die Art des Laubwerks, Wasser und Luft. Wie den französischen Meistern ist es ihm vor allem um die Wahrheit der Gesamtwirkung eines einfachen Naturausschnittes zu tun, um den allgemeinen Eindruck seines Licht- und Luftlebens, den er durch gewissenhafte Treue der Beobachtung zu erreichen strebt.

Lier beschreitet in seinen in Paris entstandenen ersten Bildern den gleichen Weg wie Dupré, um der Natur näher zu kommen. Zugleich zeigt sich bei ihm auch das ausgesprochene Streben, die Eindrücke bildmässig zu gestalten und zu einem harmonischen Ganzen abzurunden. Ein vorzügliches Beispiel dafür bietet die unter dem Einflusse von Dupré entstandene Studie aus der Umgebung von Paris. Dieses prächtige Bild mit den herrlich gemalten Lüften, den Baumgruppen und dem Wasserspiegel strahlt sozusagen den Glanz und Schimmer eines schönen Sommertages aus. Ungemein empfänglich für Stimmungseindrücke liebte er vor allem das Weben und Leben in Luft und Licht; die grauen Nebel, die im Frühjahr und im Herbst unsere Hochebene bedecken und über feuchte Wiesen hinziehen,

Ludwig Willroider. Aus Schwaben (Kohlezeichnung)

Joseph Wenglein pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Moor von Gaisach

Ludwig Willroider pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Weiden am Bache

oder die warme Abendluft, die alle Dinge wie in einen feinen Goldstaub einhüllt, haben durch ihn eine reizvolle malerische Wiedergabe erfahren. Aber nicht nur das heimliche sinnige Stimmungsleben der Natur sucht er in zart hingehauchten Bildern auszudrücken, sondern auch kraftvolle, bestimmte Erscheinungen will er festhalten. Sein Stoffgebiet ist ein ziemlich umfangreiches. Auch dienen ihm gegenständliche Motive dazu, uns den Stimmungsgehalt der Landschaft näher zu bringen. Deshalb findet man auf seinen Bildern so oft heimkehrende Herden mit Hirten, Schäfern, Bauern bei ihrer Tätigkeit auf freiem Felde, überhaupt Leute, die viel im Freien sind und dort ihr Tagewerk verrichten. Gingen die Bestrebungen der stilisierenden Landschafter dahin, die Natur von allen ihnen überflüssig erscheinenden Details zu säubern, sie sozusagen auszuräumen, so füllt sie Lier wieder mit einer anspruchslosen, aber doch bezeichnenden Staffage. Die Malerei seiner Zeit zeigt ja in allem einen genrehaften Zug. Im innigsten Zusammenhange damit steht das Bestreben, den intimen Reiz des landschaftlichen Charakters, das Milieu der Umgebung, bestimmte lokale Züge darein zu verweben, was umso leichter gelang, als die um Lier versammelten Landschafter gerade so wie die heutigen ihre sommerlichen Studienplätze in Dachau, Etzenhausen, Allach, Menzing oder in der Rosenheimer Gegend um Pang usw. bezogen.

Ludwig Willroider. Aus Südtirol (Kohlezeichnung)

Gustav Schönleber. Aus dem Hafen von Antwerpen

Diese ganze Richtung, auf das Schlichte, Einfache und Intime gerichtet, vorwiegend von der blossen malerischen Erscheinung

ausgehend, fand ihre Stoffe in der nächsten Umgebung und förderte somit mächtig die Entwicklung einer lokalen Landschafterschule, wie sie bisher mit so reichen künstlerischen Kräften in keinem anderen Genre aufgetreten ist. Wäre es damals schon beliebt gewesen, alle neuen künstlerischen Bestrebungen und Vorgänge an die grosse Glocke zu hängen, so hätte man mit vollem Rechte von einer Sezession sprechen können.

Gustav Schönleber. Vlissinger Ausfahrt

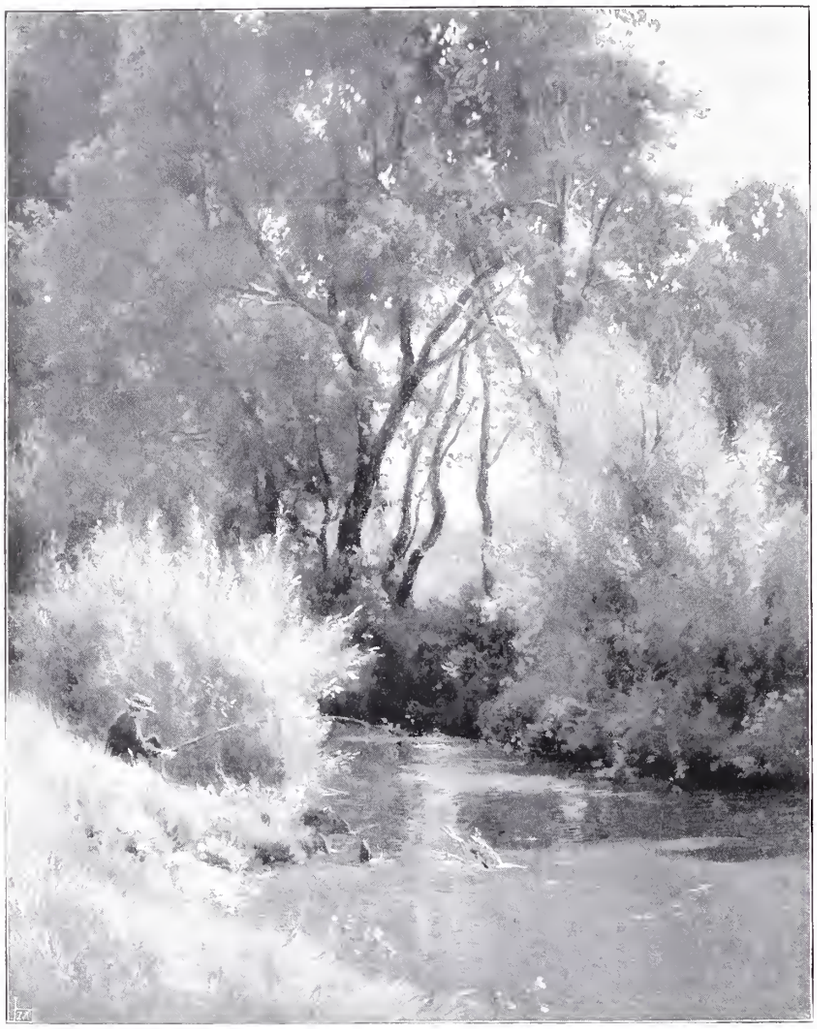
Neben Baisch und Schönleber, in denen sich die koloristische Seite am reichsten und stärksten entwickelte, kommt für uns hier in erster Linie Joseph Wenglein in Betracht, da er am meisten die lokalen Beziehungen in seinen Isarbildern und Darstellungen aus den Mooren und dem Alpenvorlande zum Ausdruck bringt. Wenglein hat sich nie weit von München entfernt, um da und dort Anregungen zu holen, er wurzelt mit seiner Kunst ganz im heimatlichen Boden. Er weiss durch die Darstellung einer Ebene mit fernem Horizont das Gefühl der Weiträumigkeit in uns hervorzurufen, uns aus der Nähe des Gebirges den rauhen Ernst, die Melancholie und herbe Grossartigkeit der Bergwelt fühlen zu lassen, uns das Isartal mit seinen eigenartigen landschaftlichen Reizen zu erschliessen, in uns Interesse für die eigentümliche Formation der oberbayerischen Moränenlandschaft zu erregen und uns in einem Stückchen einsamen Moores eine blendende Fülle des Lichtes und einen überraschenden Reichtum an Farben hervorzulocken, kurz unsere heimatliche Natur in den verschiedensten Stimmungen in malerisch gefassten Ansichten festzuhalten. Bevor Wenglein in den Lierschen Kreis eintrat, hatte er in der Malerei die Unterweisungen Steffans empfangen. Steffan, der die Natur selbst klar und deutlich erfasst und mit hellem künstlerischem Bewusstsein in seinen Bildern verarbeitet hat, verstand es auch, anderen das, was er wusste, mitzuteilen. Früh entwickelte Wenglein auf dieser Basis ein bestimmtes selbständiges Verhältnis der Natur gegenüber. Studien, die er später unter Lier anfertigte, sind nach der Natur

bis ins Detail hinein fleissig durchgebildet. Die technische Behandlung ist breit und kräftig. Die Farbe hat eine gewisse modellierende Kraft, was besonders in der Behandlung des stofflichen Details stark hervortritt. Saftstrotzende Bäume ragen in die Luft, sie flimmert und leuchtet wie an schönen sommerlichen Tagen. Felsen, Bäume, Tiere, alles Mögliche hat Wenglein gemalt. Sein klarer Blick für das Räumliche der Erscheinung, das Charakteristische der Situation offenbart sich in der Anordnung der Pläne zu einheitlich geschlossener Bildwirkung. Die Steigerung des

Gustav Schönleber. Venedig

eigentümlichen Charakters der Landschaft durch diese künstlerische Anordnung erkennt man am besten aus der Skizze zu einer „Isarlandschaft". Von ganz besonderer Wirkung ist hier die spezielle Verwendung der Situation. Wenglein hat uns für die Schönheiten des Isartales erst die Augen geöffnet. Niemand vor ihm hatte Sinn für die lineare Schönheit der an die Isar herantretenden bewaldeten Höhenzüge, die reizvollen Ausblicke und Aussichten in das in vielfachen Krümmungen hinziehende Tal. Besonders die Partie um Tölz gab ihm Stoff und Anregung zu seinen besten Bildern. Wie er empfänglichen Sinnes mit geübtem Auge und flüchtiger Hand auch die Stimmung der Landschaft festhält, zeigen die eminent malerisch aufgefassten Skizzen aus der Gegend um Freising.

Zu einer besonderen Domäne seines künstlerischen Schaffens hat Wenglein das Moor ausersehen. Mit Vorliebe verweilt sein Auge auf den schlichten farbigen Reizen des mageren, oft heideartigen Landes. In seinen Bildern aus dem Moore treten wieder das Charakteristische der Bodenbildung, die Vegetation und die atmosphärischen Erscheinungen klar und deutlich hervor, vor allem aber ihr Farbenreichtum im Herbst. Da gleicht die Oberfläche der kuppelförmigen



Philipp Roth. Am Bache (Zeichnung)

Erhebungen einem kostbaren Teppich, nicht mit grellen und bunten Farben, sondern sanften gebrochenen, harmonisch ineinander überfliessenden grauen Tönen.

Gestützt auf eine ausserordentliche Beobachtungsgabe und durch fleissiges Studium erworbene Kenntnis der Naturerscheinungen und Formen vermag er seinen Bildern eine erstaunliche Unmittelbarkeit des Ausdruckes zu geben. Man verspürt darin eine gewisse Naturnähe. Schwind, der selber ein gar trefflicher Landschafter war, sagte einmal: „Ach, es gehört ein gar feiner, ein gar keuscher, guter Sinn dazu, um das Geheimnis aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschliessen". Man muss an diese Worte denken, wenn man vor Wengleins Bildern steht. Man fühlt, er gibt, was er genau kennt, was er innig empfindet und liebt, etwas von seinem eigenen Sein, von dem Leben der Natur unserer Heimat.

Philipp Röth. Am Rothschen Bad in Gern (Tuschzeichnung)

Philipp Röth. Nymphenburger Allee (Zeichnung)

Eine Ergänzung zu dieser auf die Realität der Erscheinungen gerichteten Wiedergabe, die vornehmlich auf einem ausgedehnten, eingehenden Studium der Natur in ihren mannigfaltigsten Erscheinungen und Formen fusst, bildet eine Richtung, welche in der Natur unser Empfinden verwandte Stimmungen wahrnehmen lässt und diese Eindrücke poetisch erfasst und gestaltet. Der Mensch mit seiner schöpferischen Seele steht im Mittelpunkte und erfüllt die Aussenwelt mit seinen Vorstellungen. Man würde versucht, von einem Stimmungsleben in der Natur zu reden, was schliesslich doch nur in unserer Vorstellung vorhanden ist oder durch die lebendigen anschaulichen Beziehungen zu unserer Umgebung sich gebildet hat. Die moderne Landschaftsmalerei mit ihrem eingehenden Studium der Natur hat den Boden für eine phantasievolle Richtung bereitet.

Unter den neueren hat Ludwig Willroider, ein ungemein reiches, vielseitiges Talent, das sich grösstenteils selbständig gebildet hat, mit Erfolg diesen Weg beschritten. In seinen grossen, monumental gedachten Gemälden wie die „Sintflut“ und „Nach der Sintflut“ erkennen wir weniger der Natur nachgefühlte Stimmungsbilder, als vielmehr kräftige poetische Phantasien, die mit ausserordentlicher künstlerischer Gestaltungskraft sein Schauen verwirklichen. Oft werden wir direkt durch die in die landschaftliche Situation hineinverwobenen figürlichen Darstellungen an die poetische Herkunft der Bilder erinnert. Der Anblick einer einsamen, erhabenen Natur, grotesker wuchtiger Felsen, Steilgebirge, Schluchten, ruhender stiller Gewässer, schwebender Nebel und Wolkenmassen weckt in dem Künstler ursprüngliche elementare Vorstellungen, wie sie uns aus der Welt der Bibel oder Homers entgegentreten. Der ganze Reichtum an Erfindung und an empfänglicher Aufnahmefähigkeit für jeden Eindruck in der Natur offenbart sich uns in seinen Zeichnungen. Eine Zeichnung von Ludwig Willroider wirkt wie ein Gemälde; er malt, indem er zeichnet, und zeichnet indem er malt. Er gibt alle Tonwerte in den kräftigsten und zartesten Abstufungen. Obwohl er jede Nüance auf die Wirkung von Schwarz-Weiss abstimmt, glaubt man doch darin eine bestimmte Farbe zu erkennen, bewölkte Abendluft oder klaren Äther, den magischen Silberglanz des Mondes oder das eintönige Grau eines Regentages. Ebenso meisterhaft handhabt er die zeichnerischen Mittel für die Wiedergabe stofflicher Eindrücke, wenn es gilt, die besonderen Eigentümlichkeiten

August Fink. Spätherbst

eines Bodens mit reichem vegetativem Leben oder felsiges Terrain darzustellen oder einen Baum zu charakterisieren, z. B. die knorrige, stark verästelte Eiche mit dichtbelaubter Krone, die schlanke Birke mit ihren biegsamen Zweigen und zitternden Blättern oder die buschige Weide am einsam schwarzspiegelnden Gewässer. Sein Gefühl für die Erscheinungen im Raume ist so sicher, dass er Gegenstände und Situationen, die er aller Wahrscheinlichkeit nach nie in solchem Zusammenhange gesehen hat, vollkommen überzeugend und natürlich darstellt. Er ist ein

Joseph Willroider. Am Bache

Meister des bildmässigen Eindruckes, der sich nie ängstlich an die Natur hält, sondern sie nur da unmittelbar nutzt und verwendet, wo sie ihm dienlich ist, den poetischen Ausdruck zu verstärken, die Stimmung zu konzentrieren, diesen Ausdruck wahrscheinlicher, deutlicher, bestimmter zu machen. Obwohl er vielleicht zu keiner bestimmten Tages- oder Jahreszeit Studien im Freien anfertigt, sondern nur immer beobachtet und nachempfindet, erkennen wir doch ohne weiteres den Wechsel der Jahreszeiten, den eigentümlichen Stimmungsgehalt des Frühlings, Sommers, Herbstes und Winters aus den verschiedenen Darstellungen. Wir empfinden sie immer als ein unmittelbar Gesehenes und Geschautes, jedesmal tritt uns ein Stück Natur in einer ganz individuellen Weise empfunden entgegen. Zugleich aber enthält diese Anschauung so viel Positives und Reales, dass wir ohne weiteres unsere eigene Welt in der des Künstlers erkennen.

Manchmal in dem Streben nach kräftigem Ausdruck einer Stimmung Willroider verwandt, zeigt sich Adolf Stäbli. Seine Anschauung wird durch sein persönliches Empfinden bestimmt. Man sagt von ihm aus, wenn er malte, sei seine ganze Seele mit bei der Arbeit gewesen. Es steckt etwas von der elementaren Energie und Leidenschaft der Natur in seinen Schöpfungen. Er sieht sie auch gerne im Aufruhr, in gewitterschwüler Stimmung und beim losbrechenden Sturm, der die Wolken peitscht und die Bäume niederbeugt. Aber auch die ruhige Natur ist ihm etwas Ernstes und Ursprüngliches. Seiner Kunst ist überhaupt ein Zug ins Grosse eigen. Er suchte immer das Wesentliche, Entscheidende, Eindrucksvolle einer Situation darzustellen. Ein Schweizer von Geburt, lebte er in München ziemlich zurückgezogen und hat kaum einen bestimmenden Einfluss auf andere ausgeübt. Er steht als eine abgeschlossene, in sich ruhende Persönlichkeit da.

Wieder ein anderer ist Karl Albert Baur. In seinen Bildern waltet kein dramatisch bewegtes Leben, sondern mehr lyrische Stimmung. Demnach gilt ihm auch das Motiv wenig, die malerische Erscheinung dagegen alles. Er huldigt mehr einer zeichnerischen Auffassung der Dinge; es ist ihm vornehmlich darum zu tun, mit möglichster Klarheit eine Situation festzustellen. Das Auge orientiert sich leicht in seinen Bildern, man erkennt darin sofort den organischen Zusammenhang der Erscheinungen. Seine Vorwürfe sind gegenständlich nicht besonders interessant, man würde sie in keinem Reisehandbuche unter der Rubrik schöner Aussichtspunkte finden, desto wirkungsvoller bringen sie aber intime landschaftliche Reize zum Ausdruck. Er folgt dem Laufe eines Flüsschens durch fette, sattgrüne Wiesen, hält sich an die schattigen Plätze, wo an heissen Tagen die Fische in tiefen Löchern unter buschigen Weiden stehen, er kennt alle Hohl- und Feldwege, die abseits der grossen Landstrasse an Rain und Halden entlang führen. Aber auch die Hochebene mit ihrem weiten Horizont oder die Landschaft der Vorberge und der Alpen zieht er in den Bereich seiner Darstellung, wenngleich es ihm auch dabei weniger um grosse Pläne und reiche Staffage, als vielmehr wiederum mehr um heimliche Winkel und Wege, Mulden und Täler, verlassene Sandgruben und Steinbrüche zu tun ist, lauter Plätze, in denen mehr eine malerische Form, eigenartig gestaltetes Terrain, das heimliche Aufleben der Natur, der zarte Reiz feiner Licht- und Luftstimmungen zur Geltung kommt. Auch Joseph Willroider und Philipp Röth bekunden eine ähnliche Neigung zur Darstellung einfach schlichter Natur. Joseph Willroider holt seine Motive aus unserer nächsten Umgebung, mit Vorliebe aus der Gegend um Rosenheim. Baumgruppen, Waldwege, grüne Wiesen mit erfrischendem, einladendem Wasser, Flüsse, die ruhig zwischen Acker- und Weideland hinziehen, mit freundlich gelagerten Dörfern an ihren Ufern, überhaupt das Idyllische unserer heimischen Landschaft zeigt sich uns im Wechsel der Jahreszeiten und Luftstimmungen in seinen ruhig und harmonisch wirkenden Bildern.

Röth gibt in seinen Studien wie „Am Bache“ nicht nur bestimmte Örtlichkeiten, sondern er pflegt auch mit hingebender Liebe und Kenntnis aller Einzelformen das Detail durchzubilden. Seine Zeichnungen könnten Schülern als Vorlageblätter dienen. Gern, ein ländlich anmutiger Vorort bei München, bietet ihm alles, was er braucht: grüne Wiesen, erntereife Felder, langgezogene

Gustav Schönleber pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Quinto al Mare

August Fink pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Winterlandschaft am Abend

Strassen mit Alleebäumen, unter Busch und Baum versteckte Häuser, Bäche und Weiher, vor allem einen weiten Horizont mit den für unsere Hochebene so charakteristischen Wolkenbildungen. Er hat für das alles ein gutes Auge; er weiss unsere Landschaft in anziehenden Bildchen zu schildern. Ein treffliches Beispiel dafür bietet unser Vollbild „Aus der Umgebung von München". Ein anspruchloses, aber reizvoll anheimelndes Motiv! Röth versteht sich darauf, aus den verschiedensten Eindrücken das künstlerisch Wirksame herauszuschälen und zugleich das Anmutige des Motives ins rechte Licht zu setzen.

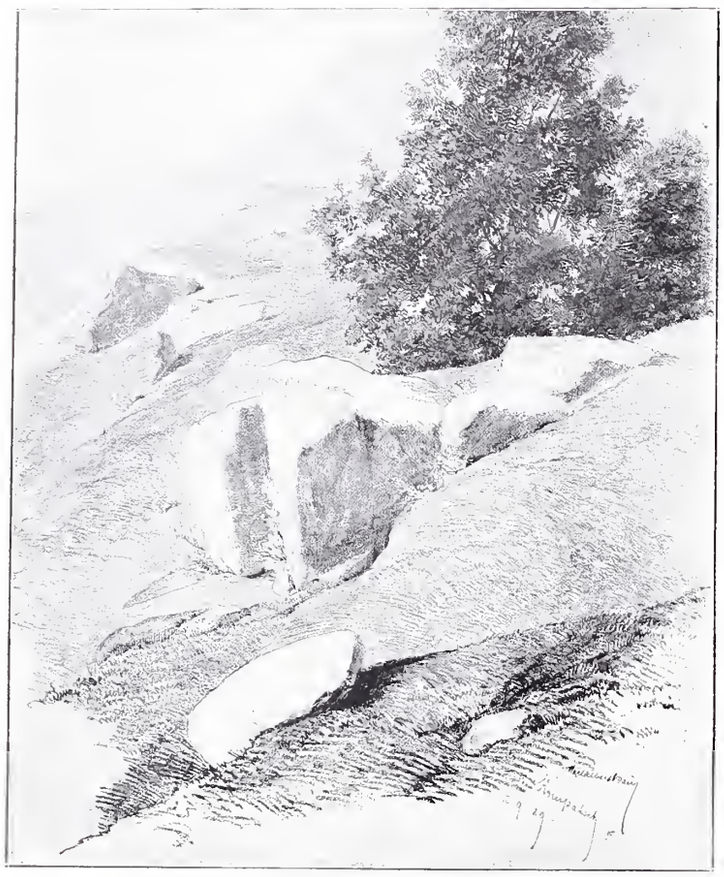
An der Richtung, zu der sich August Fink bekennt, erkennt man sofort eine Abzweigung

Karl Albert Baur. Im Odenwald

vom Stamme Lier und Wenglein. Festhalten an einer bestimmten Situation, Klarheit und Schärfe in der Ausführung des Details, starkes Betonen der Zeichnung und der Lokaltöne in der Landschaft sind die bezeichnenden Faktoren seiner künstlerischen Gestaltung. Man glaubt, die Dinge wären durch ein geschliffenes Glas gesehen. Im Frühjahr, vorzüglich aber im Herbst und Winter hat die Natur manchmal diese Klarheit. Jener Anschauung, die auf einer ungemeinen Kenntnis und Wertung der Einzelheiten beruht, liegt ein künstlerischer Positivismus zu Grunde, wie ihn z. B. Maison in der Plastik vertritt. Aber Fink fasst und bewältigt die Eindrücke nicht nur mit zeichnerischen Mitteln. Er besitzt auch ein ausgesprochenes Gefühl und einen feinen Geschmack für die Farbe. Ja in neuerer Zeit hat er gerade durch stärkeres Vorwalten der Farbe vorzügliche stimmungsvolle Bilder geschaffen. Sein Stoffkreis erstreckt sich auf unsere nächste Umgebung,

die Isarlandschaft mit ihren prächtigen Auen, das Alpenvorland, die Moore und das Hochgebirge. Mit Vorliebe schildert er herbstliche Stimmungen, wenn der Hochwald sich verfärbt, weiche Nebel die Ferne verhüllen und aus dem Gehege des Waldes ein scheues Reh oder ein Hirsch hervortritt. Eine besondere Spezialität sind seine Winter- und Hochgebirgsbilder. Fink erweist sich überhaupt sehr reich und fruchtbar in der Ausgestaltung verschiedener Situationen.

Gilbert von Canal bevorzugt Motive, in denen ein Stück Natur in einer harmonischen, be-



Karl Albert Baur. Terrain bei Kompatsch

Karl Albert Baur. Bei Eichstätt

ruhigenden Stimmung zu uns spricht: stille Gewässer von buschigen Weiden und hochragenden Pappeln umgeben, eine alte Mühle dabei oder schlossartige Gebäude mit hohen Ziegeldächern, alles durchtränkt von der feuchten Luft, die in flockigen dichten Wolken den Himmel bedeckt. Man denkt an Hobbema. Eine Ähnlichkeit, die sich auch daraus erklärt, dass Canal seine Vorwürfe der holländischen Landschaft entnimmt. Die malerische Behandlung der Baumschläge, der Gewässer und Lüfte ist ungemein stofflich gefühlt und in breiten Zügen ausgeführt. Man erhält in allem den Eindruck einer reifen abgeklärten Kunst. Als Produkte einer solchen wirken auch seine Bilder auf unseren Ausstellungen. Von den hier beigegebenen Abbildungen ist der „holländische Kanal bei Amsterdam“ auf der grossen Dresdener Kunstausstellung und „Mondaufgang in einem holländischen Hafen“ auf der Düsseldorfer Internationalen zu sehen.

In der Münchener Landschaftsmalerei vollzieht sich allmählich ein Umschwung. Seit Lier in Paris war, schreitet die Entwicklung auf dem von den Barbizoner Meistern gewiesenen Wege

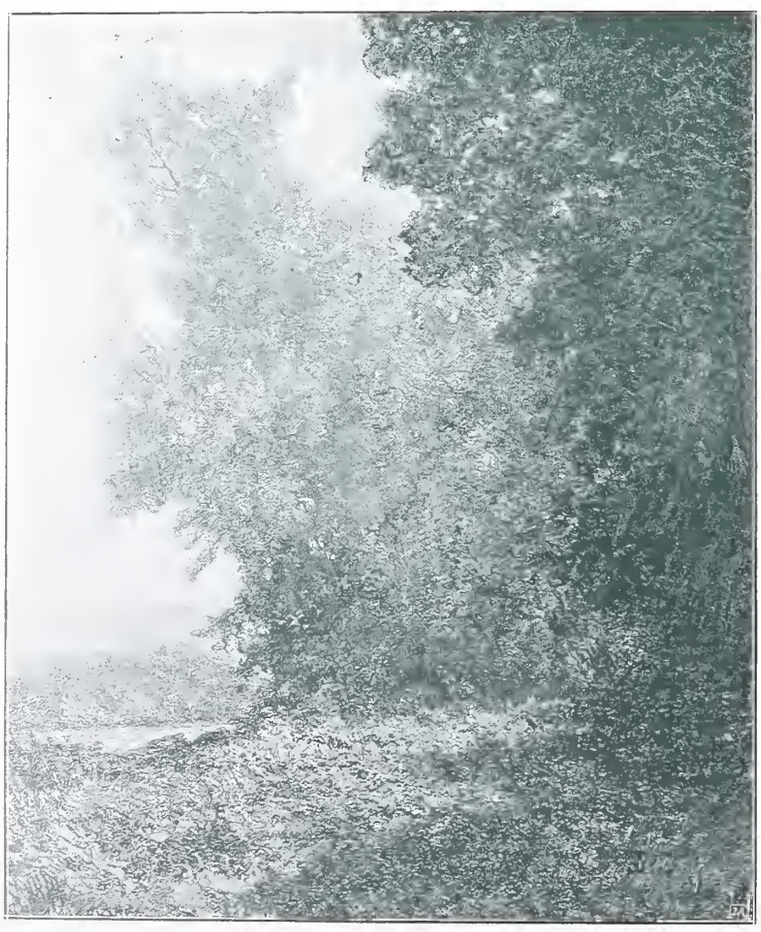
Karl Albert Baur. Am Wehr

vorwärts. Wir empfangen unsere Direktive von den Franzosen. Sie bilden den grossen Generalstab, der die künstlerischen Bewegungen leitet. An Stelle des Studiums der alten Meister trat die lebendige Natur. Aus dem Dämmerlichte der Galerien zogen die Maler hinaus ins Freie. Die Maler strebten danach, das zu geben, was sie draussen sahen, statt scharf umrissener Formen farbige Eindrücke. Die Zeichnung wird durch Farbe ersetzt, die Form entwickelt sich aus Tonwerten heraus. Das nächste Ziel wurde, keine Lokaltöne mehr zu malen, sondern die Farben so wiederzugeben, wie sie durch den Einfluss von Atmosphäre, Licht und Luft bestimmt werden. An Stelle der braunen, schummerigen Töne treten lauter helle lichte Farben. Schleich hatte dem Impressionismus vorgearbeitet, das Kommen des nahen Tages geahnt. Lier hatte mit grosser Schärfe und Bestimmtheit die formale Erscheinung betont, dem Licht- und Luftleben seine Aufmerksamkeit zugewandt. Aber auf seinen Bildern erscheint die Atmosphäre immer noch wie durch eine Glasscheibe gesehen, starr, regungslos, ohne Bewegung. Die Luft ist immer noch wie Wasser ein kontinuierliches, festes, obwohl klares, durchsichtiges Element. Ebenso ist die Farbe ein den Dingen anhaftendes Kleid, in den Tiefen oft schwärzlich und leblos. Obwohl man Landschaften im Freien malte, stimmte man die Eindrücke doch auf tiefe, dunkle Töne, immer noch auf die Wirkung im Innenraum. Jetzt versuchte man die Wirkungen des Sonnenlichtes selbst zu malen. Es bedurfte dazu aber ganz neuer Ausdrucksmittel. Denn um den ungemein sensiblen Wahrnehmungen des Auges zu folgen, musste die

Karl Albert Baur. Gewitterstimmung

Skala der bisherigen Farbtöne immer mehr verfeinert und differenziert werden. Diesen letzten Schritt zu tun, blieb dem sogenannten Pointillismus vorbehalten. Er zerlegt die einzelnen Farben und überlässt es dem Beschauer, bei einem gewissen Abstand vom Bilde sich davon eine deutliche Vorstellung zu machen. Durch diese Technik ist es möglich geworden, uns die Empfindungen für die Bewegungen des Lichtes und der Atmosphäre zu suggerieren. Man glaubt auf manchen Bildern die Feuchtigkeit oder Trockenheit der Luft, das Flimmern, Wogen, Fliessen, Schimmern des Lichtes wahrzunehmen. Nie sind vielleicht mit solcher Unmittelbarkeit des Eindruckes durch das grüne Blätterdach eines Baumes rieselnde Sonnenstrahlen, der feine Goldstaub, der zur Zeit des Sonnenuntergangs oder am Spätnachmittag im Sommer die Dinge umgibt, die dunstigen Nebelstreifen, die über Sümpfen und feuchten Wiesen aufsteigen, die Schatten der Dämmerung, das Dunkel der Nacht dargestellt worden. Alle Tages- und Jahreszeiten werden genau beobachtet und alle Erscheinungen festgehalten, so dass man bei jedem einzelnen Bilde genau Ort und Zeit bestimmen könnte.

Karl Albert Baur. An der Günz



Karl Albert Baur. Am Main

Manchmal hat freilich dieses Bestreben, die Sonne zu malen, Ähnlichkeit mit dem Beginnen der Bürger von Schilda, die das Sonnenlicht in Säcken auffingen, um ihr fensterloses Rathaus damit zu erhellen. Aber doch ist die Landschaftsmalerei, im Zusammenhange damit auch die Darstellung der menschlichen Figur und hauptsächlich die der Tiere, um viele neue Ausdruckswerte bereichert worden. Bezeichnend für unsere Stellung bei diesem Umwertungsprozesse ist, dass wir nie den extremen Ausläufern gefolgt sind, was freilich auch unser negatives Verhalten zu diesen Evolutionen erhellt.

Wenn wir uns nach einer bestimmten Persönlichkeit unter den Münchener Landschaftern umsehen, welche die von den französischen Meistern übernommenen Probleme des Impressionismus konsequent ausbildete, so fehlt uns diese; wir haben in München keinen Liebermann. Aber wir haben einen Ort zu nennen, der für die neuesten Bestrebungen unserer Landschaftsmalerei wichtig geworden ist. Man braucht nur an Dachau zu denken. Auf einer Radierung, einem satirisch gedachten Signum von Hegenbart, sieht man Dachau auf einer europäischen Länderkarte als grossen schwarzen Punkt

Gilbert von Canal. Mondaufgang in einem holländischen Hafen

eingezeichnet. Neben der Karte steht ein hirnloser Knochenschädel, mit Lorbeer um die Schläfen und den Hirnkasten ausgefüllt mit lauter zum Teil noch mit Farbe beschmierten Pinseln. Es ist etwas daran an diesem gezeichneten Witze. Die Dachauer verzichten scheinbar auf alle geistigen Einflüsse, das Malen um des Malens willen ist ihnen die Hauptsache. Sie werten die Eindrücke nur nach ihren koloristischen Qualitäten. Ein Bild ist ihnen nur eine Farbenrechnung. Die Münchener Malschulen bringen ihre Schüler und Schülerinnen alle nach Dachau auf die Weide. Sie haben eine Art ausgebildet, was sie sehen, in einer bestimmten Skala von Tönen in einem flotten Tempo auf die Leinwand zu bringen, sozusagen eine Gymnastik für Reproduktionsorgane; Auge und Handgelenk werden dabei geübt. Dieses Studium hat freilich auch manches Gute, jeder Anfänger lernt gleich sehen, worauf es ankommt. Die Scheu vor der Farbe ist überwunden. Malen können sie jetzt entschieden besser wie früher. Wir stehen in innigerer Fühlung mit der

Natur. Dachau z. B. hat uns neue Nahrung und frisches Blut gegeben. Zu den ersten, die da schöpfen, gehört Ludwig Dill.

„Wie Leistikow ist auch er ein Lokalmaler, der die Umgebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper nicht müde wird zu malen; er hat den Ort zu einem Kunstdorfe erhoben. In der Umgebung dieses Marktfleckens kann einem wohl das Herz aufgehen,

Gilbert von Canal. Holländischer Kanal bei Amsterdam

wenn man am frühen Morgen auf dem Schlossberge steht: in der Ferne erglänzen die schneebedeckten Höhen der Alpen, dann folgen niedrige bewaldete Hügelketten, und zu unseren Füssen liegt die weite Ebene, in deren Wässern sich die Wolken spiegeln. In der Tat, ein Fleckchen Erde, recht einladend für den Maler, denn selten findet er so die verschiedenartigsten Bestandteile der Landschaft vereinigt. Wohin das Auge sich wendet, immer wieder wird es landschaftliche Reize entdecken: da lockt ihn ein alter, knorriger Weidenstamm, dort ein Stück Land mit welligen Ackerfurchen und darüber hängend zerfetzte Wolken; welch interessante Farbenspiele kann hier das Auge beobachten, wenn sich morgens die Nebel vom feuchten Wassergrund heben oder abends Dorf und Kirche mit einem weissen Schleier umhüllen.“

„Hier fühlt sich der Künstler als Mensch, er ist zum Einsiedler geworden, der dem Leben

Karl Albert Baur pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstnebel

Philipp Röth pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Umgebung von München

der Grossstadt entflieht und mitten in der bäuerischen Einfachheit wie ein Naturkind lebt. Er liebt das Land und wandert durch die Sümpfe und Bäche wie ein Arbeiter in grossen, plumpen Wasserstiefeln; vom frühen Morgen bis zum späten Abend liegt er draussen und unermüdlich ist er tätig, die malerischen Reize dieser begrenzten Welt im Bilde festzuhalten. Was Ludwig Dill hier suchte und fand, war die Harmonie der Form und Farbe in der Landschaft, jene glückliche Verbindung von feinschattierten Farbentönen, die wie ein musikalischer Akkord sich auf einem Grundton aufbauen, jene schlichte, einfache Art, mit nur wenig Farben doch den Reiz des Gesamteindruckes festzuhalten, jene Kraft, diese Farbentöne zu beseelen und zu beleben, dass sie unsere Seele in mitempfindende gleiche Schwingungen versetzen.

Das ist nunmehr das ästhetische Programm der Dachauer Schule geworden. Es ist ein abgeklärter Impressionismus. Das Zufällige zur Tatsache zu gestalten, die in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewusstsein nach malerischen Gesichtspunkten neu zusammensetzen, macht das eifrigste Bestreben der Dachauer aus. Ein dekoratives Element wie in den Bildern Leistikows bildet den Grundton.

Die rein technischen Mittel, die nun Dill und die mit ihm Verwandten für ihre Schöpfungen benutzen, sind fast ausschliesslich Wasserfarben. Er verwendet ein weiches, sammetartiges Papier,

Ludwig Dill. Prittlbach

das in irgend einem feinen Ton gehalten ist, tiefgrün, grau oder mattgelb. Auf dieses trägt er mit wenigen charakteristischen Strichen die Komposition, für welche bei der Wahl des Motivs allein die Flächenverteilung massgebend ist. Dieser durch die Kontur bestimmten Fläche setzt dann der Künstler seine Wasserfarben leicht auf, so dass oft noch der Untergrund durchscheint, und erreicht eine Glut des Kolorits, dass man meinen möchte — es seien Ölfarben. Es kommt

Otto Strützel. Vor dem Gewitter (Motiv bei Fürstenfeldbruck)

dem Künstler in allererster Linie darauf an, koloristische Stimmung festzuhalten und mittels fein durchmodellierter Flächen zu erzielen."

So äussert sich Alfred Köppen in einer Schilderung der modernen Malerei des 19. Jahrhunderts. Floerkes Buch „Zehn Jahre mit Böcklin" verdanken wir eine Reihe feiner Bemerkungen über die Moderne, so unter anderem: „Das, was die Neuerer an der Natur sehen, ist für sie augenblicklich alles, was an ihr malerisch und anschauungswert ist, und in ihrer Art gehen sie dem Dogma ja so feinsinnig, fleissig und strenge nach, dass man das anerkennen muss.

Diese Kunst ist auch sonst ganz echt. Sie nimmt, der Zeit angemessen, überall wissenschaftliche, populäre, sozialistische, pessimistische Allüren an. Das Ergebnis sind Studien, die

Fritz Baer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Patteriol

Otto Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

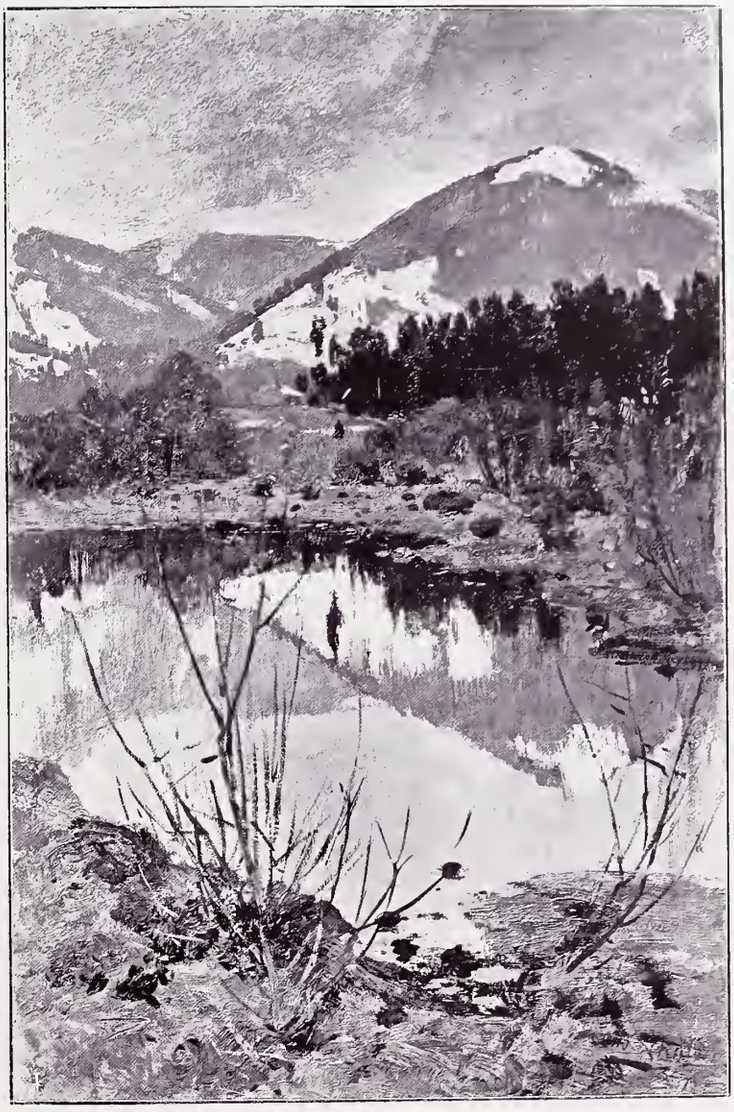
Vorfrühling

jeder, der die Malerei (wenn auch nicht die Kunst zunächst) für eine interne Angelegenheit der Maler hält, zu den frischesten und feinsten rechnen muss, die ein Vize-Photograph herstellen kann.

Gewiss, der Lebende hat Recht. Aber er braucht darum nicht alle totzuschlagen, die von demselben Recht ihrer Zeit Gebrauch gemacht haben. Warum soll das nur der Historiker und nicht auch der Künstler begreifen können?“

„Wir sind im grossen Ganzen endlich wieder ganz andere Beobachter und Liebhaber geworden — à la bonne heure! — aber da wir vor der Natur arbeiten (und nicht die Phantasie möblieren), so haben wir es über Studien kaum hinausgebracht, in vollster Abhängigkeit und Temperamentlosigkeit. Wer so die Zufälligkeit der Natur anbetet, wird nie den störenden Ballast über Bord werfen lernen, um in künstlerische, leichtere Luft aufzusteigen.“

„Was geht uns eigentlich dieser absichtlich seelenlose Momentschein der Dinge



Otto Strützel. Spätschnee

Otto Strützel. Weiden am Wasser (Motiv bei Dachau)

an? Charakterisiert ist höchstens der Augenblick (5 Uhr 25), nicht einmal etwas von den ihn (scheinbar) zufällig bildenden Dingen selbst.“

Es tut uns leid, bei Floerke keine Äusserungen Böcklins über die Dachauer gefunden zu haben, manches mag ja versteckt darauf anspielen. Ihm ist es sicher nicht entgangen, wie hier die jungen feurigen Talente zugeritten werden, um bald eine Gangart anzunehmen, die jeden bis zu einem

gewissen Punkt schnell vorwärts bringt. Er hätte aber auch sicher das Gute, Tüchtige in dieser Bewegung erkannt. „Wir haben nicht zu viel, sondern zu wenig Überlieferung in Deutschland. Beweis schon die Abhängigkeit von Paris, dessen jeweilige Modekrankheiten wir unversehens begeistert nachmachen. Beweis ferner der Mangel an irgendwelchem historischen Sinn bei unsern meisten Malern und der naive Stolz darauf.“ Man weiss, Böcklin hielt es anders

Otto Strützel. In Lenggries

mit seiner Naturbeobachtung. Alles Abschreiben war ihm zuwider. Er dachte darin wie Goethe, der auch einmal sagte: „Wenn ich den Mops meiner Geliebten male, so habe ich zwei Möpse, aber immer noch kein Kunstwerk“. Die Moderne geht ausschliesslich auf die malerische Erscheinung des Objekts aus und begnügt sich grösstenteils mit der Wiedergabe von momentanen Wahrnehmungen. Nicht jede Wahrnehmung kann aber in Malerei umgesetzt werden.

In der Kunst als solcher haben wir es mit der Darstellung einer eigenartigen, persönlich gefassten Anschauung zu tun, die in ganz bewusster Weise in Hinsicht auf ganz bestimmte Wirkungen sich äussert. Deshalb verzichteten Künstler wie Böcklin auch darauf, sich sklavisch an die Natur zu halten, sie segelten vielmehr mit ihrer Vorstellungskraft und stellten dar, was sich

ihnen zu Bildern verdichtet hatte. An Stelle mechanischer Nachahmung setzen sie die schöpferisch tätige, gestaltende Kraft. Die modernen Naturalisten gaben als Schlagwort ihrer Bestrebungen aus, die Wirklichkeit wiedergeben zu wollen und vor allem wahr zu sein. Aber der Begriff Wirklichkeit, bei dem die Neuerer sich beruhigen, ist ein sehr unentwickelter.

Paul Crodel. Apriltag in der Lüneburger Heide

Konrad Fiedler in seinem Aufsatz „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit" sagt: „Der entscheidende Wendepunkt für den nach Erkenntnis strebenden Geist tritt in dem Augenblick ein, wo sich dem tieferen Nachdenken die anscheinend mit absoluter Realität ausgestattete Wirklichkeit als ein trügerischer Schein enthüllt, wo sich die Einsicht auftut, dass das menschliche Erkenntnisvermögen nicht so einer von ihm abhängigen Aussenwelt gegenübersteht, wie ein Spiegel dem Gegenstande, dessen Bild in ihm erscheint, sondern dass das, was man Aussenwelt nennt, das ewig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorgangs ist. So folgenreich diese Einsicht für die Entwicklung der menschlichen Erkenntnis gewesen ist, so ist sie doch infolge einer eigentümlichen Beschränktheit von jeher für die Untersuchungen über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit ungenützt geblieben. Dies mochte so lange erklärlich sein, als die künstlerische Tätigkeit überhaupt nicht als mit der wissenschaftlichen Tätigkeit an einer und derselben grossen Aufgabe arbeitend angesehen wurde, als man alles, was Erkenntnis genannt werden konnte, so ausschliesslich als die Aufgabe des denkenden Menschen betrachtete, dass man für den künstlerisch bildenden Menschen nach einer durchaus anderen Aufgabe suchen musste. Wenn aber eine Schule auftritt, welche den grossen Schritt zu tun vorgibt, die künstlerische Tätigkeit als im Dienste derselben Aufgabe stehend darzustellen, an der die forschenden Kräfte des

Paul Crodel. Föhrengruppe (Abend)

Menschen unablässig arbeiten, wie ist es möglich, dass die Aufgabe so durchaus oberflächlich aufgefasst wird, wie dies von jenen modernen Naturalisten tatsächlich geschieht?“

„Schon die Beschränkung der Palettenskala gegenüber jener des Lichts, des Raumes gegenüber der Unendlichkeit der Erscheinungswelt, die Notwendigkeit der abgeschlossenen Einheit, die daraus hervorgeht, sollten auch den Eifrigsten daran erinnern, dass derjenige, der in seinem Bilde Naturwahrheit anstrebt, schon durch ganz äusserliche Bedingungen gebunden ist. Er sollte ferner bedenken, dass der Mensch seine Persönlichkeit, sein Hirn nicht los werden kann, dass es nicht die Natur ist, die er darstellt, sondern das, was er von ihr sieht, d. h. dass die Welt des Sichtbaren für ihn erst in seinem Schädel entsteht, dass je energischer und gewaltiger diese somit schöpferische Persönlichkeit der Erscheinungswelt gegenübertritt, die Wesenheit des Geschauten — bis in die Darstellungsmanier hinein — einen anderen Charakter annehmen wird. Denn nicht die Natur hat den Künstler, sondern er hat sie“. Er muss sich als die notwendige Bedingung für das Dasein der Welt empfinden.

„Man muss überall opfern in der Kunst, um mit seinen andersartigen Mitteln und eigenen Absichten nur halbwegs auf die Höhe zu kommen, man muss übertreiben und vernachlässigen. Zwischen Nichtkönnen und Vernachlässigen ist ein Unterschied, wie er auf diesem ganzen Gebiet nicht grösser zu denken ist. Man opfert die Richtigkeit der Proportionen der Ausdrucksstärke der Geste, die relative Wahrheit des Tons seiner Wirksamkeit, die Zeichnung der sprechenderen schöpferischen Farbe etc. Man erzielt durchaus nicht den Eindruck der Naturwahrheit, wenn man alles malt, was etwa für den spazierengehenden Blick noch zu sehen wäre.“

Böcklins Ästhetik, das wäre so ein Kapitel für unsere Landschafter. Aus seinen Bildern ist noch ungeheuer viel zu lernen. Sie bedeuten das gerade Gegenteil zu dem landesüblichen impressionistischen Verfahren und der gedankenlosen Malarbeit. Rottmann, so fern er uns steht, hat doch den Vorzug, dass er eine Gattung idealer Landschaften schuf, indem er die Natur gleichsam aus sich herausproduzierte, in grossen Zügen nur das Wesentlichste der Sache betonte, so dass solche, die das Land kennen, sagen, seine Bilder wären typisch für die italienische Landschaft. Die elementarsten Vorstellungen der uns umgebenden Welt, das Räumliche, wie ist es darin betont? Mit grosser Sorgfalt ist die zeichnerische Grundlage, das Gerüste des Bildes in der Anordnung

Charles J. Palmié. Spree

Charles J. Palmié pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Altmühl

Franz Hoch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

Charles J. Palmié. Wendischer Friedhof

der Pläne, in der Ausgestaltung der Situation durchgeführt. Vieles ist für unser Auge freilich zu leblos, zu abstrakt, besonders die Farbe. Nachdem ihr jetzt mehr Recht geworden ist, erkennen wir ja bei einzelnen vorzüglichen Meistern, dass auch die Farbe im Sinne der Zeichnung räumlich wirkt. Der Raumwert der Farbe ist so gross, dass ein Bild scheinbar gar keiner Zeichnung bedarf, wenn nur die Farben richtig abgewogen und an die richtige Stelle gesetzt sind. Die Farbe schafft Raum, modelliert, macht Stimmung, sie komponiert, führt das Auge und verdeutlicht ihm die künstlerische Gliederung, sie reizt die Aufmerksamkeit und fesselt die Sinne. Die moderne Landschaftsmalerei befleissigt sich der möglichsten Ausbildung aller gestaltenden Faktoren: Zeichnung, Farbe und Licht. Nicht als das getreue Abbild eines beliebigen Ausschnittes der Natur, sondern als ein Produkt der künstlerischen Vorstellung, die ihrerseits die grösste Realität in der Wiedergabe der Erscheinungen anstrebt, muss man ein solches Werk auffassen. Wenn die allgemeine Produktion auch augenscheinlich diesem Problem widerstrebt und nur ganz Wenige sich mit der Lösung desselben beschäftigen, so weist doch der künstlerische Zug der Zeit darauf hin und langsam und allmählich vollzieht sich die Umwertung des realistischen Programms und der neueren technischen Bestrebungen zur Bildung eines eigenartigen selbständigen Stils, in dem sich das so lange irregeleitete künstlerische Empfinden in starker persönlicher Weise äussert, so wie es sich bereits in Böcklins und Thomas Kunst glänzend manifestiert hat. Den vielfach nivellierenden Bestrebungen der Gegenwart gegenüber ist immer wieder zu betonen, das Wertvollste am Kunstwerk zeigt sich uns in der rein persönlichen Auffassung, in der individuellen Gestaltung.

Charles J. Palmié. Vorfrühling

Vielleicht erfüllt dann die Landschaftsmalerei das, was Julius Meyer in seiner Geschichte der modernen französischen Malerei (1869) in Hinsicht auf die neuere Richtung schrieb: „Nichts mehr scheint ja jetzt der Kunst zu bleiben als die Wahrheit der Natur in ihrem ungebrochenen Einklang und die Genialität der subjektiven Anschauung, welche jene zu entdecken und mit sicherer Hand zu packen vermag. Offenbar, diese beiden stehen sich nun fast wie Feinde gegenüber, die wahre Vermittlung fehlt noch. Allein gerade in dem eng beschränkten Kreise der Landschaft treffen beide auf einen Moment glücklich zusammen. In den besten jener französischen Werke durchdringt sich der Naturschein mit der subjektiven Phantasie zu einer harmonischen seelenvollen Stimmung, worin die Wirklichkeit farbig aufleuchtet und zugleich dem in sich verschlossenen Gemüt des Menschen die Zunge löst? Wie? Wenn hier der erste Laut des Einklangs sich fände zwischen Welt und Individuum, den die Gegenwart tiefer und ernster als irgend eine frühere Zeit zu verwirklichen trachtet? Wenn jene Landschaft, die der letzte Nachhall einer nun austönenden Kunstepoche zu sein scheint, das erste Vorzeichen wäre der beginnenden Versöhnung? Die erste Gewissheit, dass der Mensch nun in der Wirklichkeit seine ewige Heimat, seinen Himmel und seine Götter finden werde? Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie in unserer Zeit berufen sein, eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt als alle Vergangenheit.“

In geradezu verwirrender Fülle treten uns auf diesem Gebiete täglich neue Erscheinungen entgegen, die oft in einer ungemein differenzierten Ausdrucksweise alle ihre persönlichen Anschauungen und Stimmungen zum Ausdruck bringen.

Neben solchen, die sich die Wiedergabe eben gewonnener Eindrücke zur Aufgabe machen, stehen andere, die ihre Vorstellung nach einer bestimmten Seite hin ausgestalten und Bilder im dekorativen stilistischen Geiste schaffen. Die Münchener Landschaftsmalerei zeigt mehr oder weniger internationales Gepräge. Spezialisten, die wie früher Zwengauer oder Millner einen glühenden Abendhimmel oder eine schöne Ansicht aus dem Gebirge malten, gibt es jetzt nicht mehr. Dagegen haben sich malerische Spezialitäten herausgebildet, die sich auf ganz bestimmte Töne und sogenannte Stimmungen eingerichtet haben. Einer malt am liebsten eine Variation in Blau, in Grau, ein anderer in Braun, in Grün und Rot. Auf den Ausstellungen hat man oft das Gefühl, als wäre alles nur Kunst für Künstler. Schon Ludwig Richter klagt über die Ausstellungen, sie machen ihm den Eindruck babylonischer Sprachverwirrung. Schwind eifert gegen das gedanken- und geistlose Arbeiten. „Wann einer an ein schön's Bäumle sein Lieb und Freud hat, so zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's schaut ganz anders aus, als wenn ein Esel schön abschmiert.“ Und ein andermal: „Die jungen Maler saufen sich dumm im Bier, und ihr Gesichtskreis wird nicht weiter als der Umfang ihres Krügels“. Was würde er über die heutigen Ausstellungen mit ihrer endlosen Produktion sagen. Wie unpersönlich dies alles bei unleugbarem Können, ja teilweise verblüffender Virtuosität berührt! Unlängst, wie die Nachlassausstellung von Schwind aufgemacht wurde, strömte alles hinein in hellen Haufen. Wie die Mücken krabbelten und drängten sich die Leute an den Wänden. Sonst steht man in der Mitte des Saales in gewissem Abstand

vor den Bildern, weil sie bei naher Betrachtung völlig ungeniessbar sind. In dieser Ausstellung entpuppte sich Schwind auch als ein ganz moderner Landschafter. Es schwirrte nur so in der Luft von Schlagworten, wie: echt deutsch empfunden, Poesie des deutschen Waldes und was sonst die Schulmeister von solchen Bildern auszusagen wissen. Etwas muss aber doch daran sein. Alles war empfunden, scharf beobachtet und verarbeitet, zeugte von einer ungemein fruchtbaren Phantasie, unter deren Einfluss das Wahrgenommene belebt und von der originellsten Seite

Karl Küstner. Gewitterstimmung im Moose

erscheint. Es zeugte von einer urwüchsigen schaffenden Kraft, von innerer Ruhe, Heiterkeit, tiefem Ernst und hingebender Liebe und Treue an die Natur. Die starke Wirkung auf uns war wie eine psychologische Erkenntnis, dass uns eben jene Einheit und Harmonie abgehe, dass wir im einzelnen so herrlich weit gekommen, ohne doch das Ganze zu besitzen. Das ist die Einheitlichkeit des Persönlichen, die in sich selbst ruht und aus sich wie aus einer unversiegbaren lauteren Quelle schöpft. Was wir brauchen, ist nicht weiterer Ausbau und Verfeinerung künstlerischer Spezialinteressen, sondern es sind Persönlichkeiten, die uns in reifen Kunstwerken den heimlich versammelten Schatz ihres Herzens offenbaren, die mit grossen Kenntnissen ausgerüstet unsere anschaulichen Beziehungen zur Natur erweitern, vertiefen und

P. W. Keller-Reutlingen. Abendruhe

als unveräusserliches Eigentum empfinden lassen.

Wenn die Früheren, etwa Heinlein und Millner, im Gebirge sich umtaten, so sahen sie vor lauter Fels und Gestein die Berge nicht, das heisst, auf ihren Bildern kommt uns die Grossheit der Gebirgsnatur nicht recht zum Bewusstsein. Und wo es der Fall ist, wo sie uns durch die Zeichnung und Komposition näher gebracht wird, da befriedigen sie uns weniger in der Farbgebung. Das Morgen- und Abendlicht auf den Bergen erscheint uns immer wie eine Art bengalische Beleuchtung. Die ganze damalige Malerei bestand eigentlich mehr in einem Kolorieren der zeichnerischen Ausführung. Den malerischen Eindruck der Berge in den atmosphärischen Stimmungen der Jahres- und Tageszeiten hat uns erst die moderne Malerei vermittelt. Die Technik musste zuerst die entsprechende Ausdrucksweise finden, durch die die gewaltige Architektonik und Plastik der Bergwelt samt ihren farbigen Schönheiten veranschaulicht werden konnte. Es bedarf der Energie einer malerischen Behandlung, wie sie Fritz Baer zu Gebote steht, um solche Eindrücke hervorzubringen. In seinen Bildern stehen die Berge da wie gemauert, sie erstrahlen, funkeln und schimmern wie ein Zauberpalast im Glanze des hellsten Lichtes. Die Hörner und Gipfel ragen schwarz oder tiefbraun in die finstere Bläue der Luft, der ferne Schnee schimmert in schönem Milchblau. Der Rücken der Berge erscheint weisslich gesprenkelt, und wenn die Sonne darauf scheint, glänzend wie lauter Edelstein. Er zeigt uns die Berge in der wechselnden Beleuchtung um die Zeit der Frühnebel, im Glanze des Mittags und in ihrer Pracht und Herrlichkeit am Abend.

Baer betrachtet aber nicht ausschliesslich die Bergwelt als sein Studienfeld, er entnimmt auch seiner nächsten Umgebung Motive, wie Wiesen und Felder im Prangen des Sommers, Baumgruppen. Die Ebene mit grossen zusammengeballten Wolken zieht er ebenso gerne in das Bereich seiner Darstellung. Er liebt alles, was leuchtende, satte Farben zeigt, überhaupt die Natur in ihrer Kraft, Fülle und Stärke.

P. W. Keller-Reutlingen. Mühle bei Bruck (Vorfrühlingsstimmung)

P. W. Keller-Reutlingen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Abend (Marktbreit a. M.)

In Strützel stellt sich uns ein Repräsentant der modernen Freilichtmalerei vor, in deren Reich die Sonne nie untergeht. Wie ein Nomade mit seinem Zelte, das er heute hier, morgen dort aufschlägt, wandert er durch das Land, wechselt seine Weideplätze, wie es ihm beliebt, und ist rüstig bei seinem Tagewerk. Mit der Palette in der Hand steht er an seiner Feldstaffelei und bucht gewissenhaft die Eindrücke, die ihm zu allen Tageszeiten draussen werden. Strützel ist am Meer gesessen und hat dem Spiele der Wogen zugeschaut, die sich ungestüm auf den gelben Sand des Strandes wälzen und von da wieder zurück in den Schoss des Meeres; er hat die ruhige und die bewegte See im Bilde festzuhalten versucht. Er hat aber mit gleicher Andacht eine

P. W. Keller-Reutlingen. Herbstabend (Aquarell)

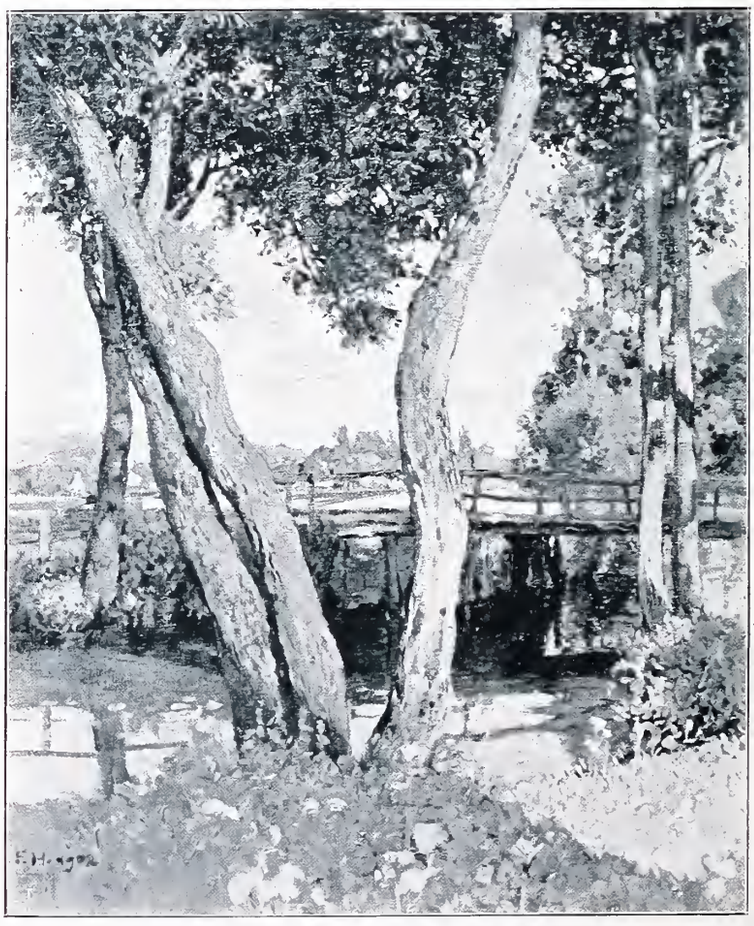
Regenlache auf einem schlechten Karrenweg, einer Sandgrube oder einen Tümpel im breiten Flussbett der Isar beobachtet, oder ist dem Laufe eines Wiesenbächleins oder eines Wassergrabens im Moore gefolgt. Ob er an den Dünen der Ostsee oder an dem Kanal in Schleissheim sass, ob er neben der Landschaft auch der menschlichen Figur, den Tieren, Pferden, Kühen, Kälbern, Schafen und allerlei Geflügel sein malerisches Auge zuwandte, immer verfolgte er den gleichen Zweck, er sieht in den Dingen immer nur Relationen von farbigen Erscheinungen. Durch dieses Studium hat er sich eine sehr breite flüssige Malweise angeeignet, wodurch es ihm gelingt, die Gegenstände eingehend zu behandeln, das Stoffliche gut zu charakterisieren, sie durch die modellierende Kraft der Farbe lebensvoll im Raume darzustellen, überhaupt sie wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. In welcher Art sich uns ein Gemälde von Strützel präsentiert, ersieht man am besten aus unserem Vollbilde. Es ist die Zeit des Vorfrühlings, etwa in der näheren Umgebung von München, wo weiche Lüfte uns umschmeicheln, die Ferne zart und duftig sich auftut, die Sonne Glanz und Wärme auf die Erde streut und uns ins Freie lockt.

Beobachtet Strützel mehr das vegetative Leben, wie es sich auf der Erde, im Moore, auf den Wiesen und Feldern, im Bereich der Gewässer abspielt, so wendet Crodel seine Aufmerksamkeit vor allem den atmosphärischen Vorgängen zu. Ihn interessieren in erster Linie die Bewegung der Luft, ihre eigentümlichen Bildungen und Veränderungen, ihr Einfluss auf die Erscheinung der Landschaft. Alle Kontrastwirkungen in seinen Bildern beruhen auf der wohlberechneten Gegenüberstellung der malerischen Faktoren von Luft und Licht zu der Bodenfläche und allem darauf Sichtbaren. Eine Gruppe von Föhren hebt sich als schwärzliche Silhouette gegen einen bewölkten Himmel ab, oder ein Haus mit Bäumen steht als dunkle Masse gegen graue Lüfte. Neben unserer Hochebene sucht er auch die Heide auf, vielleicht weil sich dort gerade solche Gegensätze finden. Eines unserer Bilder hält die Stimmung eines Apriltages in der Lüneburger Heide fest.

Charles Palmiés frühere Arbeiten gemahnen an einen Schwarzspiegel. Klar und deutlich, aber in scharf akzentuierten Formen sind die Dinge gesehen. Doch zeigt er eine durchaus malerische Auffassung mit einer ganz bestimmten Vorliebe für starke dekorative Wirkungen. Er malt gern einsame, stehende Gewässer, deren Oberfläche in bronzenen Farben wie oxydiertes Metall schillert, oder Flüsschen, die in trägem Laufe um die Mauern und Türme alter Städtchen schleichen, oder ragende Pappelbäume einer Allee, um deren Wipfel der Nachtwind rauscht, und Birken, deren weisse Stämme sich gegen den herbstlich gefärbten Boden abheben. Neuerdings hat er sich in einen noch innigeren Kontakt mit der Natur gesetzt, seine Anschauung ist eine andere geworden, aus seinen Studien spricht eine aufmerksame sensible Beobachtung des Licht- und Luftlebens wie eigenartiger, feintoniger Farbennüancierungen. Er geht in seinen jüngsten Werken neuen koloristischen Problemen nach.

Auch Küstner steht mitten in den Strömungen der Gegenwart und scheint bald nach der Seite des ernst empfundenen Stimmungsbildes, bald nach der Seite des dekorativen koloristischen Ausdruckes zu gravitieren. Er entnimmt seine Motive unserer nächsten Umgebung, der Hochebene und den Mooren, daher der niedere Horizont mit vorwiegend grosser Luft, die er als Form stark betont und durch eine eigenartige Behandlung in nicht ganz einwandfreier Weise hervorhebt.

Keller-Reutlingen bietet ein Beispiel, wie der Landschaftsmaler in der Be-



Franz Hoch. Bachlandschaft

Franz Hoch. Oberbayerischer Marktplatz

schränkung auf seine nächste beste Umgebung seine künstlerische Anschauung nähren und eine Fülle der dankbarsten Motive finden kann. Er lebt in Bruck, einem kleinen Städtchen an der Amper. Die ganze Umgebung hat etwas ländlich Anmutiges, Anheimelndes, besonders am Abend, wenn die Wasser der Amper schläfrig zwischen den Gärten dahinziehen und einzelne Lichtstrahlen aus einem zwischen Bäumen gelegenen Häuschen in die Dämmerung hinausdringen. Am häufigsten kehrt die Zeit wieder, wenn die Sonne scheidet und die roten Ziegeldächer warm erglühen macht oder in einem Fenster sich spiegelt und am Turmknopf funkelt. Keller-Reutlingens Bilder scheinen aus den Schatten der Dämmerung und aus den letzten Funken des verglimmenden Tageslichtes gewoben. Man empfindet sie als eine in Duft gehüllte kleine Welt, als lyrische Farbengedichte von einschmeichelndem Zauber.

Wir ziehen nunmehr einige Landschafter in den Kreis unserer Betrachtung, die sich an Schönleber oder Dill gebildet haben und die nach der koloristischen Seite hin Wirkungen anstreben, welche unserem modernen sensiblen Empfinden entgegenkommen, sozusagen den künstlerischen Ausdruck unserer subjektiven Betrachtungsweise der Natur bieten. In Farbe und Form spricht sich auch ein dekoratives Moment aus, eine harmonische, beruhigende Bildwirkung.

Franz Hoch gehört dieser Gruppe von Landschaftern an.

Selbst bei Motiven wie aus Wattenweiler, wo er direkt nach der Natur arbeitet und den gegebenen Ausschnitt so getreu wie möglich wiederzugeben sucht, erscheint uns die Situation bildmässig oder vielmehr übersetzt in einen bestimmten Raum. Es war dem Künstler doch vor allem darum zu tun, den räumlichen Eindruck des etwas vereinsamten Marktplatzes und die farbige Stimmung der von der Nachmittagssonne beschienenen Giebel mit dem Ausblick auf die nächste Umgebung festzuhalten. Auch bei einem anderen Motive aus derselben Gegend, dem reizvollen Durchblick zwischen den Baumstämmen, zunächst auf einen kleinen Fluss mit einer Brücke und im Hintergrund zwischen Bäumen gelagerten Dörfchen, suchte er das Besondere, Anmutige des landschaftlichen Charakters hervorzuheben; ein Stück friedlicher, ländlicher Welt. Es ist bemerkenswert, wie hier ein Naturausschnitt zu solch reizvoller Bildwirkung verarbeitet ist,

ähnlich wie ein Durchblick zwischen ein paar Bäumen. Gerade darin zeigt sich das Auffassungsvermögen des Landschafters. Es kommt darauf an, was er aus der Natur herausholt und was er im Bilde als wesentlich betont. Ein anderes Stück, ein Blick von einer Anhöhe über das vorliegende Terrain, hügeliges Acker- und Wiesenland, bietet eines jener Probleme, wie sie die moderne Freilichtmalerei öfter behandelt, lebhafte Kontraste von Licht und Farben, sonnige

Franz Hoch. In der hohen Eifel

Wiesen, schwarzschattende Baumgruppen, ziehende Wolkenschatten und hellbeleuchtete Hauswände. In einem zweiten Bilde ist der Kontrast aufragender schlanker Baumstämme zu der horizontal gelagerten Bodenfläche hervorgehoben. Man sieht, Hoch bleibt nicht bei der blossen Nachahmung stehen, sondern bemüht sich, die elementaren Erscheinungen der räumlichen Natur, ferner Licht und Farbe in gewissem Sinne zu stilisieren, freilich auf eine ganz andere Weise wie die Nachfolger Rottmanns. Man entfernt sich dabei nicht mehr so weit von der Natur, man sucht sie nur auf die Fläche zu übersetzen mittels malerischer Ausdrucksmittel. Man erkennt in jedem dieser Bilder eine bestimmte Gegend, einen bestimmten Baum. Das Naturbild erscheint nur geklärt, geordnet, wodurch es auch in seinem Stimmungsgehalte viel unmittelbarer und stärker

spricht. Neuerdings geht Hoch noch einen Schritt weiter, indem er auch die menschliche Figur in das Bereich seiner Kunst zieht und durch diese eben die Stimmung der Landschaft noch mehr betont. Wie sehr auch die technischen Mittel und das Material, ob Farbe oder Stift, dabei mitsprechen, sehen wir am besten aus einem Vergleich seiner Ölgemälde und farbig gehaltenen Lithographien, deren er bereits eine Anzahl vorzüglicher Blätter ausgeführt hat. Noch weiter

Franz Hoch. Adagio

geht in der Stilisierung der Form und Farbe Richard Kaiser. Wir erkennen dieses Moment schon in dem einen Bilde „Altes Schloss“, in der Anordnung der Massen, in der Betonung gewisser Linienzüge, in der Hervorhebung scharfer Kontrastwirkungen, wie z. B. der dunklen Silhouetten der Baumgruppen und des Schlosses gegen die helle Luft. Vielleicht ging Kaiser in der Vereinfachung des Motives etwas zu weit, doch begab er sich damit auf den Weg, vor allem das Wesentliche, das sprechende Moment recht deutlich in der Erscheinung auszudrücken und zugleich darin die in der Natur liegende Stimmung zu konzentrieren. Er hält sich keineswegs enge an ein gegebenes Vorbild, sondern verarbeitet die einzelnen Wahrnehmungen und Eindrücke zu bestimmten malerischen Vorstellungen, die allerdings in ihrem vollkommensten

Richard Kaiser. In der Heide (Farbige Zeichnung)

Grade dem Natureindruck wieder sehr nahe kommen. (Das Bild ruft dann ähnliche Empfindungen in uns hervor wie dieser.) Seinen früheren Schöpfungen, die von dem Dillschen Tapetenstil ausgingen, war eine sehr starke dekorative Wirkung eigen. Starke Kontraste von Hell und Dunkel, schwere schwärzliche Farben verliehen ihnen auf Ausstellungen eine fast plakatartige Wirkung. Seitdem ist er immer feiner und ruhiger geworden, was auch schon äusserlich in seinen Bildern in der Schönheit und Klarheit der Farbgebung hervortritt.

Das ist überhaupt das Ziel der ehrlich strebenden Künstler, ihre persönlichen Beziehungen zur Natur, ihre Vorstellungen immer mehr zu bereichern und zu klären. Sie verzichten auf die Darstellung momentaner Wahrnehmung und mechanischer Nachahmung, an ihre Stelle tritt die schöpferisch tätige Reproduktionskraft, die das Gesehene mit einer gewissen Originalität zu überzeugendem Ausdrucke umgestaltet.

Die Naturnähe eines Bildes kündigt sich doch nicht darin an, dass Hinz oder Peter in

Richard Kaiser. Altes Schloss

jedem Dinge sich selber erkennt, sondern dass das Elementare in den Erscheinungen uns durch das Bild erst näher gebracht und bewusst wird. Der Spielraum, ein Stück Natur mit photographischer Treue unserer anschaulichen Erkenntnis näher zu bringen bis zu der Lebens- und Gestaltenfülle, wodurch Böcklins Bilder die Phantasie allseitig anregen, ist ein sehr weiter. Wir haben heute wieder einige, die unbekümmert um alle Modeströmungen sich ganz ihren subjektiven

Karl Haider. Hintersee bei Berchtesgaden

Anschauungen und Stimmungen hingeben. Fürs erste will es freilich scheinen, als ob Karl Haider einer der Allermodernsten wäre, die eigens darauf ausgingen, anders zu sein wie die übrigen, die sich einen Stil einbilden, der eigentlich keiner ist, weil er nicht aus der Vorstellung, sondern aus der Technik heraus geboren wird. Aber darin liegt eben der Unterschied zwischen Richard Pietzsch und Karl Haider, obwohl sie äusserlich das gemeinsam haben, ihre Warnehmungen auf der Bildfläche in sehr übersetzter Form vorzutragen. Haider bewahrt immer eine gewisse Unbefangenheit der Natur gegenüber, sie wirkt sehr stark auf sein empfängliches Gemüt. Er ist erfüllt von ihrer Schönheit und kann sich nicht genug tun, ihren Glanz und Schimmer zu erreichen. Auch im Bilde muss dieses Moment sprechen. Wie der Dichter bewusst die Sprache in ihren

reinsten Formen aufsucht und für jedes Ding den bezeichnendsten Ausdruck findet, um es unserer Vorstellung näher zu bringen, so müht sich auch Haider die Natur wiederzugeben. Man denkt an Adalbert Stifter, seine Art, die Natur zu beschreiben, wirkt wie Haiders Malerei.

In dem lyrischen Grundton dieser Kunst äussert sich ein speziell moderner Zug der Landschaftsmalerei. Sie meidet alles Laute, Aufdringliche, alle starken Kontraste und auch eine nüchterne reale Darstellung. Das Streben nach Ruhe und Abgeklärtheit, nach dekorativen Wirkungen, wie sie etwa der Gobelin ausstrahlt, spricht sich in der verschiedensten Art und Weise aus. Bald als der Natur abgelauschtes, feinsinnig empfundenes lyrisches Stimmungsbild, bald als dekorativ stilisierte Landschaft. Nichts ist dafür bezeichnender als die graphischen Reproduktionen, in denen sozusagen die Quintessenz der impressionistischen Probleme niedergelegt ist. Auch die Landschaftsmalerei folgt den allgemeinen Bestrebungen, im Sinne der angewandten Kunst wieder zu wirken, wie sie es schon früher einmal, zum letztenmale in besonders glänzender Weise in der Zeit des Rokoko getan hat. Denn gerade in dieser Periode finden wir Gemälde, grössere und kleinere, in die Wandverkleidung eingelassen, und zwar mit Vorliebe landschaftliche Genres, die eine heitere beruhigende Welt mit erfrischenden, erfreulichen Ausblicken ins Grüne zeigen.

Franz v. Lenbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Damenbildnis

Vestibül des Glaspalastes mit Rud. Maison-Ausstellung

ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Der Glaspalast.

Wir feiern heuer ein Jubiläum. Der Glaspalast, dieses ehrwürdige, fast blind gewordene Gehäuse aus Glas und Eisen, ist vor kurzem fünfzig Jahre alt geworden. Eine lange Spanne Zeit, eine für die Entwicklung der Münchener Kunst sehr denkwürdige, ja in vieler Hinsicht entscheidende Periode. Der Glaspalast hat seinen Anteil daran. Alljährlich beherbergt er in seinem Innern eine bunte, farbenprächtige, glänzende Welt, die Welt des Schönen. Mancher schöne Traum von Künstlerruhm und Erfolg wurde hier begonnen oder zu Ende geträumt. Riefen wir alle die Geister, die hier schon aus und ein gewandelt sind, es gäbe eine grossartige Heerschau! Wer kennt heute die Völker, kennt die Namen, die alle hier zusammenkamen? Wie glänzend repräsentierte sich schon allein die Münchener Kunst. Es wäre ein langer Zug von Gestalten mit Cornelius, Kaulbach, Piloty, Schwind, Makart an der Spitze. Fünfzig Jahre sind eine lange, für

Rud. Maison. Skizze zu einem Friedensdenkmal in München (Mittelgruppe)

das Dasein von modernen Bildern und Häusern entscheidende Zeit. Wir fragen uns, wie lange wird das Gebäude, dessen Mauerwerk an vielen Stellen bedenklich abbröckelt, dessen eisernes Gerippe von Rost zerfressen und zernagt ist, noch bestehen? In jedem Jahre winden wir uns wieder durch den labyrinthischen Lauf der Gänge, Säle, Kabinette, atmen die Stickluft, die sich an heissen Sommertagen in seinem Innern ansammelt, und vernehmen die ewig sich erneuende Klage der Künstler, dass bei den ganz unleidlichen Lichtverhältnissen der Räume die farbige Wirkung der Bilder zerstört oder entstellt würde. Man muss daran erinnern, dass der Glaspalast ursprünglich nicht für eine Gemäldeausstellung eingerichtet wurde. Sein Entstehen hängt zusammen mit der ersten deutsch-österreichischen Industrieausstellung im Jahre 1854. Die Anregung dazu ging wohl von der grossen Londoner Ausstellung anno 1851 aus, und für den Glaspalast war jedenfalls der berühmte Kristallpalast in Sydenham vorbildlich, ein Haus von solcher Ausdehnung, dass man es vergleichsweise eine mit Glas bedeckte Provinz und in Hinsicht auf den Inhalt eine illustrierte Riesen-Encyklopädie der Naturwissenschaft, der Kunst und Geschichte nannte.

Im Prinzip stimmte auch die deutsche Ausstellung damit überein, indem man auf einem engen Raume Erzeugnisse der Industrie und Technik mit Kunstwerken vereinigt fand. So z. B. ausgestopfte Vögel und Raubtiere, Nürnberger Portefeuille- und Galanteriewaren neben Bildern, Monumenten und Feuerspritzen. In den damaligen Berichten der Zeitungen finden wir häufig Klagen über den Mangel an Übersicht. Im Jahre 1858, anlässlich der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung, begann man mittels durchgreifender

Rud. Maison. Faunmädchen mit Gans

Einbauten das Riesengebäude für diesen Zweck brauchbarer zu machen. Die Kosten dieser Umbauten, die Transportkosten für die einlaufenden Gemälde, Skulpturen etc. betrugen 80,000 bis 100,000 fl. Welche Summen hat die Instandhaltung des Gebäudes und die Inszenierung der Ausstellungen bis heute verschlungen! Damit hätte man schon längst ein eigenes Ausstellungsgebäude schaffen können, Räume, die auch wirklich allen Anforderungen entsprechen. Die Ausstellungsfrage wird mit jedem Jahre brennender. Sie fällt gleichzeitig zusammen mit dem Bedürfnis eines festen Zusammenschliessens aller künstlerischen Kräfte, einer Zentralisation des gesamten Ausstellungswesens. Unsere Ausstellungen, weit entfernt eine Vereinigung zur gemeinsamen Förderung der Münchener Kunst zu sein, zerfallen vielmehr in lauter einzelne Unternehmungen, sie bilden einen Tummelplatz für persönliche Interessen, plan- und ziellose Sonderbündelei und spiessbürgerliche Kunstpolitik, die sich nicht zum wenigsten darin äussert, dass wenn einer einmal in der Jury oder sonst einem Ämtchen Oberhand hat, er die anderen nach Kräften unterzutauchen sucht. Wir können uns beim Anblick des Gesamtarrangements, besonders beim Hängen verschiedener Bilder, der Einsicht nicht verschliessen, dass wieder einmal einer mit seinem Kopf durch die Wand wollte. Wie ungünstig repräsentiert sich z. B. gegen das Vorjahr der schöne grosse Saal 5, in dem sonst Kaulbach ausstellte! Das recht unpraktisch in der Mitte gelegene Blumenbeet erinnert recht auffallend an eine Gartenbauausstellung. Auch das Blumenarrangement um die Lenbachbüste ist nichts weniger als geschmackvoll. Man denkt beim Anblick des Ganzen an eine Totenkammer. Warum ferner der Saal 42 bloss zur Hälfte gestrichen und die andere Seite in dem alten Zustande belassen wurde, erklärt sich nicht von selbst. Es ist freilich sehr schwer, allen alles recht zu machen. Schon innerhalb einer Korporation stösst man auf Schwierigkeiten, um wie viel mehr bei der ganzen Künstlerschaft. Und doch wäre nur durch eine allseitig geeinte Tätigkeit der Fortschritt und die Entwicklung unseres Ausstellungswesens möglich. Wir bedürften im nächsten Jahre dringend eines engen Zusammenschlusses aller Kräfte für eine möglichst einheitliche glänzende Repräsentation.

Rud. Maison. Augur (farbige Statuette)

Der deutsche Künstlerbund, der eine Menge einzelner Künstler zusammenfasst, stellt mit der Sezession, obwohl auf einem unglaublich beschränkten Raume, in einem eigenen Gebäude aus.

Robert Hope. Erinnerungen

Der Glaspalast beherbergt verschiedene Einzelgruppen, er könnte noch viel mehr umfassen und ein geeintes Bild des gesamten Kunstschaffens bieten, was ohne Zweifel für die Kunst, für die Künstler und das Publikum von grossem Vorteil wäre. Dadurch müsste auch eine übersichtlichere räumliche Einteilung und äusserliche harmonischere Gliederung des Gebäudekomplexes geschaffen werden. Eine architektonische Umgestaltung tut dringend not. Schon im Entstehungsjahre empfanden einige das unschöne Äussere des Baues. Einer tröstet: „zum Glücke stehen da noch schattige Baumgruppen aus alter Zeit, welche die nicht sehr monumentalen architektonischen Zutaten (er meinte damit die vielen notwendig gewordenen Anbauten) in freundliches Dunkel hüllen". Ein zentraler Mittelbau, den man bei retrospektiven und Kollektivsausstellungen als ein geschlossenes übersichtliches Ganzes besonders schätzen würde, und daran nach beiden Seiten anschliessende niedere Flügelbauten mit einem freien Wandelgange und gegen den Garten zu sich öffnende Arkaden schweben uns vor. Vor allem müssten die ganz nutzlos übereinandergelagerten Stockwerke, die jetzt Licht und Luft am freien Durchgang hindern, fallen. Dadurch würde die Belichtung der Bildersäle gleich um vieles besser. Schon 1858 hatte man eine Einrichtung getroffen, einer Reihe von Kabinetten ihr Licht von den Seitenfenstern des Gebäudes zuzuführen. Vielleicht liesse sich, wenn man mit gutem Willen an die Sache heranginge, in diesen Punkten noch vieles durchsetzen. Wir erinnern uns dabei wieder der Worte, die bei dem Zustandekommen der ersten Ausstellung vor fünfzig Jahren gesprochen wurden: „Das Zaubermittel, das alle diese Dinge gelingen liess, während sonst alles misslang, es ist nichts anderes als das vornherein zugestandene vollkommen freie Einverständnis, die Gleichberechtigung aller Beteiligten. Er braucht viel Geduld dieser Weg, den unsere nationale Entwicklung zu nehmen scheint, nichtsdestoweniger erweist er sich immer als

Paul Stuber. „Jugend"

Hermann Kaulbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Friede

Eduard Grützner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In der Klosterküche

erfolgreich, wo man ihn nur mit gutem Willen betritt. Legt den Deutschen eine Zwangsjacke an, versagt ihnen das Recht der freien Mitwirkung und ihr habt die widerhaarigsten, eigensinnigsten Burschen, die selbst das Beste nicht mögen, mit denen man nie fertig wird; appelliert dagegen an ihren guten Willen, lasst sie mitreden, bequemt euch zu Modifikatiönchen und sie gehen mit euch zuletzt durch dick und dünn; viele kommen spät, aber sie kommen doch!“ Dieser Umstand hat sich

Franz Hoch. Aufziehendes Gewitter

auch noch bei jedem Unternehmen der Münchener Künstlerschaft gezeigt. Wären sie nur einmal unter sich einig, würden sie auch alle äusseren Hindernisse überwinden. Der alte Satz: getrennt marschieren und vereint schlagen, scheint hier seine Geltung verloren zu haben. Es fehlt eine organisatorisch veranlagte Persönlichkeit, die das Feuer der Begeisterung für die gemeinsame Sache zu erwecken im stande wäre und zugleich klug und berechnend die Mittel dafür zu beschaffen verstände. Denn zur Durchführung grosser Projekte und Pläne gehört vor allem Geld, sogar sehr viel Geld. Besondere Unterstützung vonseiten des Staates ist nicht zu erwarten, die ganz ungenügenden alljährlichen Ankäufe beweisen es. Hier kann nur Selbsthilfe zum Ziel führen. Die Künstlergenossenschaft im Verein mit den übrigen Künstlergesellschaften bildet

eine Macht, die mit der Zeit die für München so wichtige Ausstellungsfrage selbständig lösen könnte.

Nun zur Ausstellung selbst. Wenn man das Vestibül betritt, glaubt man sich in einem grossen Bildhaueratelier zu befinden. Es enthält die Werke des unlängst verstorbenen Bildhauers Rudolf Maison. Die Fontäne mit ihrem Bassin wurde zu einem wirklichen Brunnen von grossen Dimensionen umgewandelt, Maisons Teichmannbrunnen in Bremen. Ausserdem sind noch von grösseren Werken aufgestellt: die beiden Herolde vom Reichstagsgebäude, das Modell zum Kaiser Friedrich-Denkmal in Berlin, die Statuen zweier gepanzerter und gewappneter Ritter. Man erhält einen ziemlichen Überblick über seine Lebensarbeit. Des Künstlers Erdenwallen charakterisieren am besten zwei seiner eigenen Arbeiten, ein Grabmal und ein humoristisch aufgefasstes kleines Figürchen. Ein angehender Kunstjünger sitzt auf einem Stuhl, zwischen den Beinen steht der Masskrug und in den Händen hält er Brot und Wurst. Die Figur ist dem Münchener Leben entnommen, wie es sich früher, als sich noch die Akademie der bildenden Künste gegenüber dem Augustinerbräu in der Neuhauserstrasse befand, abspielte. Maisons letzte Arbeit erkennen wir in der Skizze zu einem Grabmal. Eine weibliche Figur, ein Kreuz und am Fusse desselben ein junger zu Boden gesunkener Mensch; die Figur, die hochaufgerichtet am Kreuze steht, trägt einen dichten Schleier vor den Augen. Das Ganze wäre kein übles Denkmal für einen Künstler.

Ferdinand Mirwald. Damenbildnis

Um Maisons Schaffen richtig zu verstehen, muss man sich auf seinen Standpunkt stellen. Man muss die treibenden Faktoren jener geistigen Bewegung kennen, aus welcher der moderne Naturalismus hervorging. Man muss sich auf Zola besinnen, der den Romantikern vorwarf, dass sie sich statt an die Wirklichkeit an ein Ideal hielten, an ein Dogma und einen Glauben an Gott, die Naturalisten dagegen auf dem Boden des Positivismus stünden. Ähnlich dachte auch Courbet. Er bezeichnet als das Wesen des Realismus die Negation des Ideals „zu dieser haben mich seit fünfzehn Jahren meine Studien hingeführt, und noch niemals bis zum heutigen Tage hat irgend ein Künstler sie kategorisch zu behaupten gewagt.“ Was diese Bewegung in ihrer überschäumenden Jugendkraft damals für so viele Künstler anziehend machte, war nicht zum wenigsten der Kampf gegen verknöcherte Prinzipien und tote Ideale, sondern auch der freie Gebrauch subjektiver Anschauungen und Empfindungen. Die Maler traten aus dem Gipssaal hinaus in die freie Natur. An Stelle des ewigen Kopierens alter Statuen lernten die Bildhauer nach dem lebenden Modell arbeiten. In

all diesem offenbarte sich eine neue belebende fruchtbare Kraft. Nur dass die Naturalisten glaubten, auf dem Wege positiver Wiedergabe die Wirklichkeit darstellen zu können, darin gaben sie sich einer Täuschung hin. Was sie als Wirklichkeit bezeichneten, war keineswegs das wahre Aussehen, die wahre Natur der Dinge, sondern nur ihre Oberfläche, etwas ganz Allgemeines, das jeder sieht. Besonders kam diese Art Naturalismus in der Plastik über den engen

Claus Meyer. Bei den Beguinen

und beschränkten Kreis der Nachahmung nicht hinaus. Es war daher ganz natürlich, dass die Naturalisten, um das Interesse an ihren Schöpfungen wach zu erhalten, dazu griffen, ihren Stoffkreis zu erweitern. Die sozialen, pessimistischen, gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, das Interesse, das alle Kreise an den Naturwissenschaften und geographischen Forschungen etc. nahmen, alles diente zum Vorwurf. So sehen wir auch bei Maison Neger und Negerinnen selbst im Kampfe mit wilden Tieren, Steinbrecher bei der Arbeit, Streikende, Motive aus der germanischen Mythe, die Nornengruppe, aus der Heldensage Siegfried und Brunhilde und selbst antike mythologische Gestalten. Maison erfüllte darin nur die Prinzipien des konsequenten Naturalismus, der nach und nach alle möglichen Stoffkreise heranzog, als sollte sich seine hauptsächlichste Tätigkeit auf die Inventarisierung der sichtbaren Welt ausdehnen. Die Plastik war für ihn ein Gebiet

unbegrenzter Möglichkeiten. Wenn er aber einen Neger, der von einem Leoparden angefallen wird, zum Vorwurf nimmt, so ist das ein Vorgang, den kaum die flüchtige Momentphotographie festhalten kann. Was sich vielleicht noch zur Illustration eignet, kann durch die Form nicht immer deutlich zur Wahrnehmung gebracht werden. Und um einen deutlich sichtbaren Erscheinungszusammenhang im Raume handelt es sich doch in erster Linie. Maison ging aber nicht

Karl Albert Baur. Juratal

von der Erscheinung, sondern vom Gegenstande aus. Alle seine Arbeiten kehren dieses Moment hervor, sogar der grosse Teichmannbrunnen erscheint uns wie eine Illustration, wie eine Feerie am Meeresgrund. Diese Auffassung dürfte sich bei Werken schmückender Kleinkunst bewähren. Ein vorzügliches Beispiel sorgfältiger Formbehandlung und fleissiger Detailarbeit bieten die Bronzestatuetten Wodan, der Philosoph, Neger auf dem Esel reitend, Faunmädchen mit Gans, der Augur, Negerin usw. Maison ist der Schöpfer einer ganz eigenen Art plastischer Genrekunst. Hier ist auch die Farbe, die er so häufig verwendete, am Platze. Bei grösseren Statuen kann man sich eine derartig naturwahre Färbung nicht gut denken. Denn die Farbe, das den Dingen anhaftende Kleid, ist doch eine sekundäre Erscheinung und von allen möglichen Einflüssen abhängig, immer wechselnd, nie dieselbe, sie strahlt an jedem Orte eine andere Wirkung aus

Paul Hey pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Winter

Raffael Schuster-Woldan. Familienbildnis

und wird von uns ganz individuell empfunden. Die farbige Plastik kann man daher nur in rein dekorativem stilistischen Sinne verwenden, wie wir es ja heute noch in der Ausstattung von Kirchen, Palästen etc. tun. Maisons scharfes Wahrnehmungs- und Beobachtungsvermögen zeigt sich am glänzendsten in der Darstellung von Pferden. Nicht dass er nach irgend einem Schema arbeitete, nein, er hielt sich immer an ein bestimmtes Objekt; er kopierte sein Modell mit allen Eigentümlichkeiten. In den Pferden der beiden Heroldsfiguren vom Reichstagsgebäude und im Kaiser Friedrichdenkmal schuf er porträtähnliche Typen echter Rassepferde. In einer seiner

Guglielmo Ciardi. Abend auf der Lagune

letzten Arbeiten, einem der Ritter für das Rathaus in Bremen, sehen wir ihn auf dem Wege, durch immer grössere Beschränkung und Zusammenfassung des Details eine einfachere monumentalere Wirkung anzustreben. Es scheint, als wollte er das Wesen der Plastik bloss mehr in der sachlichen Darstellung und im grosszügigen Rhythmus der Formen suchen, ein Streben, dem durch den Tod die letzten Möglichkeiten der Entwicklung abgeschnitten worden sind.

Die übrigen plastischen Arbeiten weisen auf eine ähnliche Richtung, die in Maisons Kunst ihren vollsten Ausdruck gefunden hat. Aber keiner ist auf den Bahnen des positivistischen Naturalismus so konsequent fortgeschritten wie er. Tüchtige, von einem gewissen Schönheitsgefühl inspirierte Arbeiten wie der „Baldur“ von Ludwig Gamp oder der „Gänsedieb“ von Joseph Hinterseher wirken doch nicht entschieden genug im Ausdruck, um für charakteristische Werke gelten zu können, obwohl sie im Verein mit Waderés „Tristitia“, Försters

„Reue“ und Eduard Beyrers Grabmal zu den beachtenswerten Arbeiten im Glaspalast gehören. Ausstellungsplastiken sind immer mehr oder weniger Gebilde von ephemerem Dasein. Der modernen Bildhauerei ist der natürliche Inhalt vielfach verloren gegangen. An Stelle des Problems der Form treten häufig Surrogate, bei denen das stoffliche Interesse das künstlerische überwiegt. Ein gutes Beispiel hiefür bietet gleich eine Arbeit des Düsseldorfer Bildhauers Frische, der Friedrich den Grossen auf einer Ruhebank sitzend darstellt. Der Katalog gibt dazu die Erläuterung „Frie-

Friedrich Klein-Chevalier. Dünen auf Helgoland

drich der Grosse im Herbst 1786“. Was wir sehen, ist ein Motiv, das sich für einen Illustrator oder Maler viel besser eignet als für den Bildhauer. Auch die Gruppe „Steinklopferin“ von Janssen erinnert an ähnliche Vorwürfe, wie sie Bastien-Lepage gemalt hat. Man denkt sich dazu unwillkürlich als Hintergrund eine Landschaft. Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik werden häufig verwischt. Eine reinliche Scheidung zwischen beiden Künsten tut dringend not.

Wir verlassen nun das Gebiet der Plastik und wenden uns der Malerei zu. Vertreten sind heuer wieder folgende Gruppen: Münchener Künstlervereinigung, „Luitpold-Gruppe“, die „Scholle“, der Verein für Originalradierung, Bund zeichnender Künstler, sämtlich in München, zum erstenmal Münchener Aquarellistenverein, Verein Berliner Künstler, Vereinigte Klubs Berlin, Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin, Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler, Düsseldorfer Künstler-Vereinigung, Vereinigung

Paul Nauen. Bildnis

Düsseldorfer Künstler von 1904, Kunstgenossenschaft Karlsruhe, Stuttgarter Kunstgenossenschaft, Freie Vereinigung Württembergischer Künstler, Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft, Vereinigung „St. Lucas“ in Amsterdam, Glasgow-Group, The Society of Scottish Artists Edinburgh und eine Gruppe italienischer Künstler. Wäre der Grundriss, der dem Kataloge beigegeben ist, zur besseren Orientierung mit den Landesfarben der einzelnen Künstlergruppen bemalt, so ergäbe dies eine bunte, kosmopolitische Länderkarte. Der wirkliche Eindruck, den man von dem Ganzen empfängt, ist ein anderer. Die Menge sieht ziemlich uniform aus. Heutzutage ist kein grosser Unterschied mehr, ob einer am Sund oder am Chiemsee malt. Die Sonne scheint den Edinburghern wie den Dachauern und Feldmochingern. Die neuen malerischen Probleme beherrschen die Anschauungen. Der moderne Positivismus hat auf die gesamte Produktion nivellierend und verflachend gewirkt. Erst jetzt, wo der Sturm, den diese Bewegung hervorgerufen hat, sich gelegt hat, erkennen wir seine zerstörende und doch wieder fruchtbare Wirkung.

München, die Malerstadt par excellence, ist davon nicht so sehr berührt worden. Alte, festgewurzelte Traditionen sind nicht leicht auszutilgen. Und es ist ein Glück, dass sie länger anhalten als die im Laufe der letzten Jahre rapid wechselnden Anschauungen. Lebten doch bis gegen Anfang der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Spitzweg und Schleich, und bis vor kurzem noch Leibl und Lenbach, und schaffen noch heute Defregger, Gabriel Max, Wilhelm Diez. München bietet einen für die Entwicklung jeder künstlerischen Originalität günstigen Nährboden. Eine Menge neuer, eigenartiger Talente taucht fortwährend auf. Noch ist eine zahlreiche Nachkommenschaft vorhanden. Der Fink hat wieder Samen! Es berührt eigentümlich in der Münchener Presse bei jeder Gelegenheit über den Niedergang Münchens als Kunststadt jammern zu hören. Wir haben dazu keinen Grund, zudem ist dieser Weg, auf Besserung zu hoffen, taktisch verfehlt.

George Pirie. Geflügel

Man gewöhnt sich schliesslich an dieses Lamento und nimmt die Sache überhaupt nicht mehr ernst!

In einem kleinen Kabinett hat sich eine Anzahl von Werken Lenbachs zusammengefunden. Die Ausstellung vereinigt etwa ein Dutzend älterer und neuerer Gemälde. Eine grössere Kollektion konnte man in der kurzen Zeit zwischen seinem Tode und der Eröffnung des Glaspalastes nicht zusammenbringen. Doch was hier ist, genügt für die, welche seine Tätigkeit seit

Oresta Da Molin. Allein auf der Welt

langem kennen, ja manches gehört zum feinsten, was er geschaffen hat. So z. B. das Bildnis einer Dame mit rötlich blondem Haar in venetianischem Kostüm, eine jener entzückend graziösen sensiblen Frauenerscheinungen, wie sie nur Lenbach, die Technik improvisierend, um den Ausdruck unmittelbar mit seiner rasch zugreifenden lebendigen Auffassungs- und Gestaltungsweise festzuhalten, darzustellen wusste. Die Farben, duftiges Blond, sammetartiges Grün und leuchtendes Rot, sind zu einer prächtigen Gesamtwirkung gestimmt. Lenbachs Bilder sind immer salonfähig und auf eine dekorative Wirkung in vornehm ausgestatteten Innenräumen berechnet. Ein Bild aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts stellt den verstorbenen Bildhauer Lorenz Gedon dar im einfach dunklen Anzug, in der einen Hand Hut und Stock, in der andern eine brennende Zigarre. Die Erscheinung hebt sich gegen einen lichtbraunen Hintergrund ab. Der Blick des Beschauers wird sogleich auf den ausdrucksvollen, charakteristischen Kopf gelenkt. Das helle Gesicht leuchtet stark hervor. Der Ausdruck ist ungemein natürlich und hat noch nichts von der

Heinrich Rasch. Angelfischer in Alsensund

in manchen späteren Bildnissen stark pointierten Wirkung. Das Ganze ist so einfach und dabei doch koloristisch so reizvoll, dass man unwillkürlich an Tizian denkt. Bei einem Pastellbildnis der Königin Margherita von Italien wird uns absolut klar, wie wenig Mittel Lenbach bedurfte, um den Charme und Reiz einer pikanten malerischen Erscheinung wiederzugeben.

Fritz August Kaulbach bringt auch heuer wieder eine Galerie schöner Frauen und liebreizender drolliger Kindergestalten in seiner feinfühligen Art und Weise. Das erste Erfordernis, viel Geschmack und leichter sicherer Vortrag ist ja Kaulbach schon seit langem eigen. Sein künstlerisches Taktgefühl weist ihm bei jeder neuen Erscheinung sofort die richtigen Wege. So hat er die Schlaftänzerin Madame Madelaine in den verschiedensten Stellungen und Ansichten porträtiert, seine Frau mit einem Kindchen auf den Armen und vor allem einen im Ausdruck lebensprühenden Kinderkopf, ein schwarzäugiges lebhaftes Mädchen mit roten Rosen im Haar, koloristisch und zeichnerisch gleich trefflich dargestellt.

Wenn sich die Porträtmalerei im Einzelbildnis darauf beschränken muss, individuelle Züge scharf und bestimmt herauszuarbeiten, um das Interesse des Beschauers hauptsächlich auf den Ausdruck zu konzentrieren, so bietet das Familien- oder Gruppenbild Gelegenheit, den Menschen in seiner unmittelbaren Umgebung zu schildern. Es ergibt sich eine Erweiterung und damit auch eine Bereicherung des engbegrenzten Kreises der Porträtmalerei. Dazu kommt noch als ein ganz neuer Faktor für die Charakteristik der Personen, das Milieu. Dieses

Herm. Fenner-Behmer. Feierabend (Notre-Dame in Paris)

Moment wirkt heute noch anziehend in den Porträts aus der bürgerlichen Sphäre Hollands und in den aristokratischen Bildnissen van Dycks. In diesen Bildern erscheinen die Personen im Rahmen ihrer alltäglichen Umgebung oder in würdevoller Repräsentation. Die Intimität der Schilderung von Personen, mit denen man vertraut ist, gibt solchen Gruppen oder Familienbildnissen oft den Reiz des Unmittelbaren. Etwas von diesem Reize des Unmittelbaren und treffsicherer Charakteristik ist auch dem grossen Familienbildnisse eigen, in dem Raphael Schuster-Woldan sich selbst mit seiner Frau und der gräflich Thürheimischen Familie dargestellt hat. Die Komposition ist übersichtlich und symmetrisch abgewogen, die Gruppierung der Personen im Raume zwanglos. Die Figuren sind etwa in Lebensgrösse gehalten, so dass der Maler einen charakteristischen Gesamteindruck der Persönlichkeiten erzielt. Der Raum, in dem sie stehen, erhält sein Licht von zwei Seiten; eine für die Wiedergabe der Form sehr günstige Konstellation, wodurch z. B. auch der Kopf des alten Herrn eine fast reliefartige plastische Wirkung erhält. Das von der Seite hereinströmende, durch Vorhänge gedämpfte Licht mildert allzu schroffe Gegensätze und löst alle Dunkelheiten in stimmungsvolle Valeurs auf. Die Farben sind sehr geschmackvoll gewählt, Schwarz, lichtes warmes Grau, ein feines Rot und stumpfes Grün, Mittel- und Hintergrund zum Teil in neutralen, gebrochenen Tönen. Besonders wirkungsvoll ist die Gegenüberstellung der würdigen, vornehmen, bejahrten Dame im perlgrauen Kleide zu den in dunklen, schweren Farben gehaltenen Erscheinungen der beiden Männer.

Die Züge der einzelnen sind getreu und lebensvoll, doch mit jener Diskretion vorgetragen, welche gerade den imaginären Unterschied zwischen künstlerischer Darstellung und nüchterner deutlicher Wirklichkeit ausmacht. Man kann ruhig sagen, dass auf diesem Wege der Kreis der Porträtmalerei stofflich unendlich erweitert und im Ausdruck vertieft würde.

Das zeigt sich auch bei dem Familienbilde von Robert Weise. Er selbst steht hemdärmelig vor seiner Staffelei, seine Frau mit dem Kinde lagert im Grase. Das grüne Gras, die blühenden Kastanienbäume, die Luft, die zwischen den Bäumen blaut, alles Sichtbare ist mit grosser malerischer Kunst herausgearbeitet. Man empfindet beim Anblick des Bildes direkt das Behagen, das den Menschen an schönen Tagen im Freien anwandelt. Es besteht ein Unterschied, ob in der Darstellung der Mensch mit seiner Umgebung gleichsam verwoben erscheint oder ob diese nur als malerischer Hintergrund dient. Einige sehr gute Bildnisse von Scholz und eines von Propheter benützen die Natur in diesem Sinne. Ebenso Fuks in dem Bildnis einer Dame. In einem anderen des Fürsten von Oettingen-Spielberg lernen wir Fuks als einen Porträtmaler kennen, der sozusagen den malerischen Tatbestand einer Erscheinung mit sicherer Beherrschung der Ausdrucksmittel festhält.

Eine durchaus malerische Auffassung und gediegene Durchbildung machen die Porträts von Nauen und Thor sehr schätzbar. Wenn ein Porträt dem Eindruck des Originals ziemlich nahe kommt, sagt man, es ist ähnlich. Der Begriff Ähnlichkeit ist natürlich ein relativer. Wir sind überzeugt, dass die Menschen Holbeins und Dürers sehr ähnlich sein müssen. Und dieses Zutrauen begründet sich eben auf die Treue der Wiedergabe gewisser unveränderlicher Züge, wie

z. B. des Knochenbaues des Kopfes, der Eigenart individuell gestalteter Formen und ihres gegenseitigen Wirkungsverhältnisses. Die Fähigkeit, positive Wahrnehmungen festzuhalten und im künstlerischen Sinne zu fixieren, muss der Proträtmaler in hohem Masse besitzen. Er geht von einem Objekte aus und resumiert die Summe der Eindrücke zu einem Bilde. Das vornehmste Objekt der künstlerischen Darstellung, der Mensch, steht immer im Mittelpunkt seines Interesses. Zeigt uns der Bildnismaler den Menschen und gibt ein möglichst getreues Abbild seines Seins, so sehen wir im Genrebild die Menschen in ihren mannigfachen Lebensäusserungen, in ihrem Tun und Treiben, überhaupt in allen möglichen Zuständen des Lebens mit realistischer Treue abgebildet. Bilder von Defregger in ihrer einfachen Natürlichkeit im Ausdruck nehmen jedermann ein. Es ist nicht notwendig, dass man sich vorher in dem Journal über die neuesten Richtungen und Ausdrucksweisen orientiert. Wer das frische schwarzbraune Mädel mit den dunklen Augen ansieht, freut sich des Bildes, es ist zugleich ein Prototyp einer ganzen Rasse. Defregger gehört demselben Volksstamme an, er kennt ihn in allen seinen Erscheinungen und schöpft daraus wie aus einem unversiegbaren Born.

Otto Propheter. Damenbildnis

Unser bürgerliches Jahrhundert bietet dem Maler in Trachten und Ausstattung von Innenräumen etc. nicht mehr das malerisch reizvolle Milieu wie frühere Zeiten. Da ist es natürlich, dass sich seiner Phantasie das Bild entschwundener Perioden mit ihren längst abgeschiedenen Gestalten bemächtigt und er sich schliesslich in diese einlebt, sie in ihrem Treiben schildert wie wirkliche Menschen von heutzutage.

Es wäre aber ganz verfehlt anzunehmen, dass es in erster Linie das kulturgeschichtliche, das rein historische Interesse am Stoff ist, das den Maler auf diese Vorstellung bringt. Besieht man sich eines jener kleinen Bildchen von Wilhelm von Diez genauer, so entdeckt man bald, dass der Anlass dazu eine rein malerische Anregung war. Uniformen, Waffen, Pferde, der

Franz v. Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tini

bunte Tross, der mit den Heeren früherer Zeiten zu Felde zog, das alles lebendig und anschaulich empfunden reizt, interessiert und beschäftigt die malerische Phantasie.

Nicht anders ist es auch bei den Darstellungen der Rokokozeit, aus der Simm, Löwith, Seiler ihre Stoffe entnehmen. Dem feinerzogenen malerischen Geschmacke steht hier ein weites Feld offen. Was hat z. B. Walter Geffcken aus einem Rokoko-Interieur gemacht!

Alexander Fuks. Se. Durchlaucht Fürst Oettingen-Spielberg

Grützner hat mit seinem neuen Bilde „Kennermiene“ wieder einen glücklichen Griff in seine ihm so vertraute Stoffwelt getan. Wir sehen in eine alte Klosterküche mit einem von Russ und Rauch geschwärzten Kamin. Auf dem Feuerherd züngelt die Flamme um einen mächtigen Suppentopf, anderes Geschirr aus Messing, Kupfer, Ton steht dabei. Etliche Regale, Kasten, Pfannenbretter, Schüsselrahmen, vor allem aber ein grosser, mit Schnitzereien verzierter Tisch, eine alte, schon wurmstichige Sitzbank vervollständigen die Einrichtung. Am Tische gewahrt man zwei Klosterbrüder im schwarzen Ordenskleid, den Bruder Gärtner und den Bruder Küchenmeister. Ersterer hat aus dem Klostergarten einen Korb mit frischem Gemüse, Kohl, Wirsing, Blaukraut, Karviol, gelbe Rüben und ein paar köstliche Rettiche gebracht. Der Bruder Küchenmeister betrachtet prüfend die Gabe und schmunzelt wie einer, dem es schon beim Anblick guter schmackhafter Dinge auf der Zunge prickelt. Der andere lächelt ihm zu, er weiss sich eins mit seinem Kollegen. Noch eine kleine Weile und zu den beiden Feinschmeckern gesellt sich der Dritte, der Bruder Kellermeister, mit einer Kanne voll schäumenden Bieres. So einladend lässt sich das Leben im Kloster an, wenigstens fasst es Grützner so auf. Er schildert gerne in seiner feinpointierten Weise die epikuräische Seite. Seine Werke sind überall bekannt, ein Zeichen, wie das Volk gerne in die idyllische Schilderung behaglicher gemütlicher Zustände eingeht.

Tullio Campriani. Segelnäherinnen in Viareggio

Eine andere Seite des in München vorzüglich gepflegten Genres weist uns Max Gaisser im „Kunstmäcen“. Den Schauplatz bildet ein Interieur aus einem vornehmen Hause des 17. Jahrhunderts. Durch ein hohes, mit Blei gefasstes und etlichen bunten Scheiben verziertes Fenster strömt helles Tageslicht und beleuchtet die mit allerlei krausem Schnitzwerk geschmückten Schränke, Kasten, Truhen und bunten Stoffe. Auf den steiflehnigen, ledergepolsterten Stühlen hat sich eine Gesellschaft von hohen weltlichen und geistlichen Standespersonen, eine Gruppe vornehmer Amateurs niedergelassen, die in die Betrachtung kostbarer Schätze, altertümlicher Gefässe, Pokale, Becher, Schmuckstücke aller Art, besonders aber einer Statuette des Ritters Georg zu Pferd im Kampfe mit dem Drachen, vertieft sind. Die Hauptsache ist, wie bei Grützner, die malerische Wirkung eines schmucken Raumes, belebt und erhöht durch eine koloristisch nicht weniger anziehende und fesselnde Gesellschaft und durch das anmutige Farbenspiel einer Menge bunter, glänzender, leuchtender, schimmernder Gegenstände.

„In diesen Arbeiten zeigt sich, wie das historische Genre in eine Schilderung der Lebensweise, der Sitten und Trachten der verschiedenen Zeitalter übergeht. Der Beschauer soll sehen, wie behaglich sich der Maler in vergangene Perioden einzuleben weiss, aber auch, was des Lebens Brauch in dieser und jener Zeit gewesen ist, wie heiter und malerisch sich die eine und andere in ihrer eigentümlichen Bestimmtheit anliess.“ Besonders ist das Leben vornehmer Stände in ihren fürstlichen Schlössern inmitten einer reichen prächtigen Umgebung für das empfängliche Auge des Malers anziehend. Löwith sucht seine Vorwürfe mit Vorliebe in der Zeit des Rokoko, er weiss auf einer

Ludolph Berkemeier. Strasse in Nordwijk am Meer

Emil Brack pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Familienglück

sehr beschränkten Fläche doch allen Zauber und Reiz dieser überaus farbenprächtigen Welt zu entfalten. Holmbergs „Kunsthistoriker“ verstattet uns einen Einblick in die gemütliche Behausung eines alten Gelehrten. Die liebevolle Wiedergabe der Situation, die malerische Behandlung des Details lässt an Spitzweg denken, ein erfreuliches Zeichen, wie diese auf sinniges Beobachten, wahres Gefühl und feine malerische Empfindung gegründete Vorstellungs-

Felix Mestres-Borrell. Abenddämmerung

weise immer wieder einen Vertreter findet. Die Genrekunst, die sich zuletzt ihre Stoffe aus der Kultur- und Sittengeschichte vergangener Jahrhunderte, nicht zum wenigsten aber aus der Kostümkammer der Museen und Theater borgte, könnte sich mit viel mehr Aussicht auf Erfolg der Pflege heimischen Lebens zuwenden. Unser Strassenleben, unsere Biergärten und Jahrmärkte, alte Stadtviertel, Winkel und Wohnungen bieten noch genug malerische Punkte. Zudem bringt ja jeder noch durch seine spezielle Veranlagung, seine Kenntnis der engeren Heimat und Umgebung genug neue Züge in das Ganze. Wir sehen deshalb dieses alte Feld immer wieder erfolgreich angebaut.

„Es ist doch die Mehrzahl der Genremaler, welche das Sittenleben der Gegenwart behandelt, sowohl des eigenen Landes, seiner verschiedenen Stände und Stämme, als das fremder, noch

scharf und eigentümlich ausgeprägter Nationalitäten. Natürlich schildern sie zum weitaus grösseren Teil das beschränkte Dasein der unteren Volksschichten, die noch mehr Rasse, noch mehr Natur und deren ungebrochene Erscheinungsweise haben als die gebildeten Klassen; doch werden wir einige antreffen, die auch der künstlichen gleichförmigen Sitte und dem formlosen Modekleid der letzteren eine malerische Seite abgewinnen."

Mathias Schmid bietet seine Tiroler Heimat eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen zur malerischen Bearbeitung, ihn interessiert die ganze Gattung, das Leben des Volkes im Zusammenhang mit seinen Sitten und Gebräuchen. Zwei jüngere Künstler: Hermann Linde und August Roeseler zeigen uns weniger lichte und freundliche Seiten des bäuerischen Lebens in „Kirta" und „Keilerei im Wirtshause". Schiestl und vor allem Waentig charakterisieren in individuellen Typen bäuerischen Schlag. Eine andere soziale Seite der menschlichen Gesellschaft berühren Jentzsch „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben", Fenner-Behmer mit seinem „Altweiberhaus" und der Holländer Monnickendam mit seinem „Heruntergekommen" in einer zweifelhaften Kneipe. In der Darstellung junger hübscher Mädchen und Frauen erkennen Wilhelm Menzler, Hermann Kauffmann jun. und Hermann Knopf ihren Beruf. Es ist wohl begreiflich, dass die frische blühende Farbe eines jugendlichen Gesichts und ein Paar lebhafte muntere Augen einen Maler erfreuen und zum Schaffen anregen. Die menschliche Figur steht malerisch in innigster Verbindung mit der Umgebung mit Luft- und Lichterscheinungen im Innenraume, z. B. bei Claus-Meyers „Beguinen", Freiherr von Engelhardts „Weltvergessen" und Kaulbachs „Friede". Schaefer hat die farbige Wirkung des geschlossenen Innenraums in seiner „Malerin" und der Schleswig-Holsteinische Maler Jessen in einer genauen Inventarisierung einer nordfriesischen Bauernstube zu schildern unternommen.

Walter Waentig. Bildnis eines hessischen Bauernmädchens

Im ganzen gilt von der modernen Genremalerei, was ein Kenner der alten holländischen Meister sagte: „Das Charakteristische der Personen und Handlungen blieb Kern- und Ausgangspunkt. Der Maler fixierte darin einen wichtigen interessanten Lebensausdruck: Die Ruhe, Gemütlichkeit, Einfalt, Zufriedenheit, naive Beschränktheit, Wichtigtuerei, Leichtsinn, Dummheit, Derbheit, Roheit usw. dieser und jener Klasse.

Die Umgebung, Kleid, Möbel, Bierbank, Kessel und Besen und was es war, spielten dabei ihre stumme, aber wichtige Rolle mit; ja man lernte durch sie allein agieren. Hieran knüpfte sich beim ersten Anblick das Interesse des Laien; in diesem Charakteristisch-Natürlichen wurzelte unversiegbar seine Freude: wie wahr sitzt die alte Frau da, wie steht die Dame im weissen Atlaskleid so ganz natürlich da, wie ist der Wildbrethändler und die Köchin aus dem Leben gegriffen, wie sind die Bauern in ihrer Rüpelhaftigkeit so unwiderstehlich komisch! Welche technische Kunst dabei in dem Bilde steckt, bleibt dem Laien vielleicht ganz verborgen, weil er gar nicht daran denkt, dass es anders gemalt sein könnte. Nur einzelnes fällt ihm vielleicht besonders in die Augen, etwa wie es nur möglich ist, so das Seidenzeug in seinem Glanze oder das Blinken des kupfernen Kessels und dergleichen zu malen." Freilich geschah es bald unter den Händen der Nachahmer, dass immer mehr der Geist des guten Genrebildes aus diesen Stoffen entwich und an Stelle des Ausdruckes in den Figuren zuletzt die Schneiderkünste die Hauptrolle spielten. Man sah nur mehr auf schön gemalte Toiletten und die nüchterne Deutlichkeit der Dinge. Das Genrebild näherte sich auf diese Weise dem Stilleben. Auf Terborch, Metsu, Dou, Ostade, Vermeer, Brouwer, Jan Steen, Mieris, Brekelenkam kamen Caesz, Maes, Bloot, Duck, Omart und andere. Zwar alle noch ungemein tüchtige, handwerklich gut geschulte Maler, Träger einer alten Tradition, aber doch Epigonen statt Originale. Man weiss, dass ein Mieris die höchsten Preise bei Liebhabern erzielte, während ein Rembrandt hungerte. Die späteren Klein- und Feinmaler kannten den Geschmack vornehmer Amateure und des Publikums und liessen es in ihren Bildern an versteckten und offenen Andeutungen und Lüsternheiten nicht fehlen. Das Hinarbeiten auf solche Wirkungen ist nun freilich nicht die Aufgabe des Künstlers; „wenn die Sperlinge nach den gemalten Kirschen fliegen, so spricht das noch nicht für die Vortrefflichkeit des Gemäldes, sondern es verrät, dass diese Liebhaber echte Sperlinge waren", sagte einstmals Goethe. Aber in jüngeren Jahren hat er in einem Gedichte an Friederike Oeser, in dem er von seiner Krankheit und den ihm widerwärtigen Anordnungen des Doktors erzählt, selbst gesungen:

„Bei Tag und sonderlich bei Nacht
Nur an nichts Reizendes gedacht!
Welch ein Befehl für einen Zeichnergeist,
Den jeder Reiz bis zum Entzücken reisst!
Des Bouchers Mädchen nimmt er mir
Aus meiner Stube, hängt dafür
Mir eine abgelebte Frau
Mit riesigem Gesicht, mit halbzerbrochenem Zahne,
Vom fleissig kalten Gerard Dou
An meine Wand; langweilige Tisane
Setzt er mir statt des Weins dazu."

Und ein andermal schwärmt er:

„Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,
Findt im Stengelglas wohl eine Welt".

August Kühles. Rendezvous

Wir gelangen nun zu einer Gruppe von Künstlern, die, indem sie alles Gewicht auf das malerische Element legen, eine gewisse Idealität der Erscheinung hervorbringen und zugleich eine tiefere Empfindung des Lebens auszudrücken suchen. Sie machen sich die modernen Errungenschaften, die Mittel des Impressionismus etc. zu nutze und umgeben ihre Motive mit einer stimmungsvollen Hülle von Licht und Luft, wodurch eben die Erscheinung sozusagen poetisch verklärt wird. Man ist gewissermassen befangen im Ausdruck unmittelbarer Natürlichkeit und subjektiver Empfindung, man möchte einerseits die möglichste Realität in der Darstellung und anderseits einen bestimmten gegenständlichen Inhalt in reizvoller malerischer Fassung wiedergeben. Man erkennt in diesem Streben und Suchen, dass die wirklich künstlerisch empfindenden Geister, angeödet von der Leere und Nüchternheit des modernen Naturalismus oder der einseitig auf blosse technische Virtuosität hinarbeitenden Richtungen, die Probleme mittels ihrer subjektiven Empfindung zu vertiefen suchen.

Ein grosses Bild von Egger-Lienz „Nach dem Friedensschluss in Tirol 1809“ interessiert durch den Stoff wie durch die eigenartige Behandlung desselben. Im Morgengrauen ziehen die alten Kämpfer dahin, müde, abgestumpft, schmerzbewegt — wer weiss wohin. Die Stimmung, die den Beschauer beschleicht, ist melancholisch und drückend wie der Vorgang selbst. Was auch der Maler im Ausdruck erreichte, lässt uns doch über einige Bedenken, die das Bild erregte, hinwegkommen. Wenn wir mehrere derartige Bilder nebeneinander sehen, so haben wir das Bedürfnis nach einer klareren Aussprache, nach einer mehr positiven Betonung der Form. Diese Art Stimmungsmalerei birgt eine gewisse Gefahr.

Wir verweisen darauf, wie schon vor vierzig Jahren Julius Meyer bei Gelegenheit einer Besprechung der internationalen Kunstausstellung in München diese Richtung kennzeichnete. Er

sagte: „Eine solche Anschauung führt natürlich eine einseitige Ausbildung des einen Elements, des Kolorits mit sich, die daher zur Manier wird; der dämmerhafte Ton, der alles überzieht, beeinträchtigt die Selbständigkeit der einzelnen Gestalt, und die Stimmung, die alles gleichsam verschlingt und in eine nebelhafte Form giesst, ist mehr empfindsam, als sie voll Empfindung ist. War die frühere Malerei bald zu didaktisch, bald zu poetisch, so greift diese neuere in Musik über und zwar in die elegische, die sich nur in Molltonarten zu bewegen weiss.

Walter Thor. Luisa

Dieser Abweg liegt der ganzen Richtung nahe. Wenn sie ihn vermeiden und die Entwicklung der modernen Kunst fördern soll, so muss sie es aufgeben, in der Überfeinerung der koloristischen Stimmung eine aparte Wirkung zu suchen; sie muss vielmehr an den grossen Meistern lernen, wie diese auch die vorwiegend malerische Erscheinung zur festen Gestalt ausgeprägt und ihr so die Sicherheit und Fülle des Lebens gegeben haben. Die deutsche Kunst muss überhaupt noch lernen und vor allem eine Schule der Form durchmachen, wenn sie nicht bodenlos in einem Nebel von malerischen Effekten verschwimmen soll. Wäre sie der Form Meister, so würde sie weder mit nüchternem Naturalismus die gewöhnliche Erscheinung, noch in koloristischen Dämmerbeleuchtungen eine Welt von unbestimmten Gefühlen festhalten wollen."

Welcher Besucher des Glaspalastes denkt bei diesen Worten nicht an so auffallende Erscheinungen wie z. B. Erlers „Sonnenwende", ein koloristisches Effektstück ersten Ranges mit ganz unklaren verschwommenen Formen.

Es schimmert und flimmert schon durch die Türöffnungen mehrerer Säle hindurch. Das Bild zerfällt in drei Teile. Der mittlere zeigt ein Schiff auf den Fluten des Sees. Auf dem Kiel

des Schiffes erhebt sich eine Frauengestalt, eine andere befindet sich im Kahne, daneben taucht der Oberkörper eines nackten Mannes aus den Fluten und klammert sich am Boote fest. Die beiden Seitenteile geben den malerischen Eindruck lodernder Flammen wieder. Um das Feuer tanzen Figuren, von denen aber kaum die Umrisse zu erkennen sind. Form und Farbe zerfliessen in einem violetten Ton, nur ein blauer Fleck leuchtet stärker hervor, es ist die Papierlaterne, welche an dem Mast des Schiffes angebracht ist. Das undefinierbare geheimnisvolle Weben der Dämmerung über dem Wasser, der eigentümliche Zauber einer schönen Sommernacht mag den Beschauer beim Anblick des Bildes überkommen. Aber dieses Gefühl wird ihm nicht durch die unmittelbare Anschauung bestimmter Gegenstände vermittelt. Ausser einer feinfühligen Harmonie von Farben bietet sich dem Auge nichts Greifbares dar. Alles Feste erscheint aufgelöst, verschwimmt in einem Nebel. Selbst den Umrissen und Linien fehlt es an Bestimmtheit, wir können an einigen Stellen kaum unterscheiden, was wir vor uns haben. Diese Flüchtigkeit der Durchbildung mag bei einer Illustration angemessen sein, bei einem ernsten Bilde verstimmt sie.

Ludwig Willroider. An der Günz

Joseph Wopfner. Grasausbreiten

Im Charakter einer malerischen Improvisation flüchtiger Eindrücke ist auch Walter Georgis „Leonhardifahrt in Oberbayern“ gehalten. Wir gewahren einen im Laufe befindlichen, mit Tannengrün geschmückten Wagen, besetzt von einer Reihe ländlicher Schönen im Sonntagsstaat, lauter frischen freundlich schmunzelnden Gesichtern, wir sehen trabende Pferde etc. Also schon ein Vorgang, eine

Fritz August von Kaulbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Kinderbild

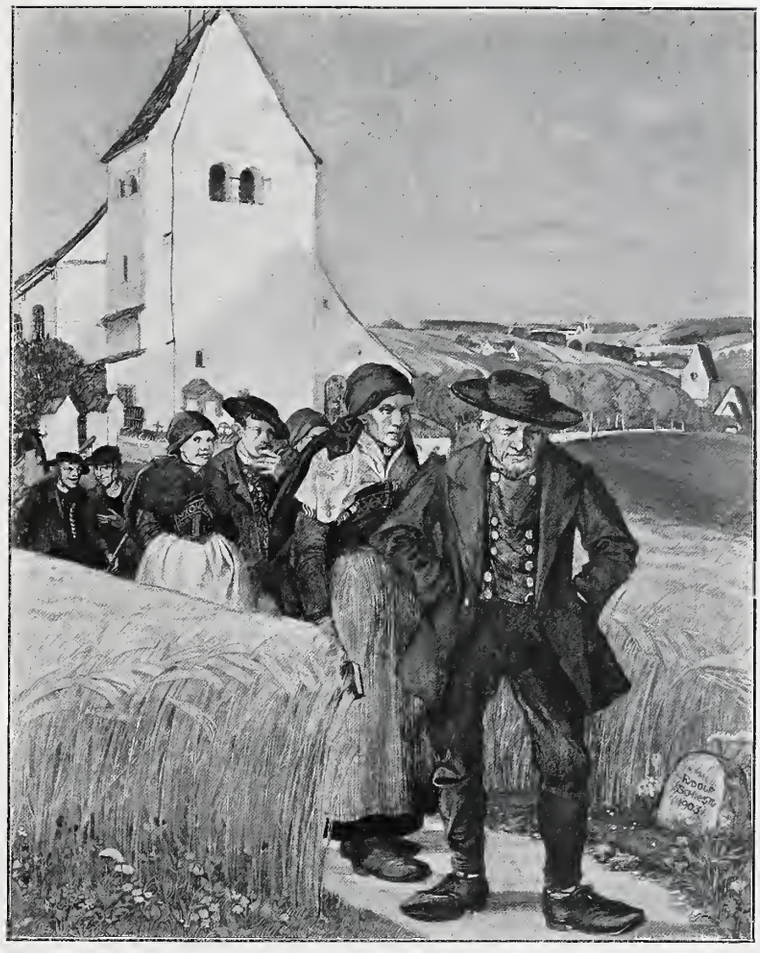
Kaspar Ritter pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Ruhe nach dem Bade

Handlung, eine Szene, keine in ruhiger Anschauung verharrende Erscheinung, kein bestimmter Gegenstand, sondern nur ein Moment während einer Flut von Eindrücken.

Dieser Umstand erklärt auch die flüchtige malerische Behandlung, die den Eindruck macht, als ob Georgi zu gleicher Zeit mit beiden Händen tätig gewesen wäre. Man begreift nicht, wie er dazu kam, ein derartiges Motiv auf eine Riesenleinwand von 6—8 qm auszubreiten. Wenn er an eine dekorative Lösung der Aufgabe gedacht hat, so wäre eine direkte Bemalung einer Wandfläche jedenfalls der natürliche Ausdruck dafür. So muss man sich immer des Gefühls erwehren, vergrösserte Staffeleibilder vor sich zu haben. Dieses Empfinden verspürt man auch vor Eichlers Kolossalgemälde „Melancholie des Herbstes". In seiner fein abgestimmten dekorativen Farbenwirkung wäre es für eine farbige Lithographie hervorragend geeignet. Wie viel Freude könnte gerade Eichler in unser Heim tragen, wenn er anstatt seine Zeit an grosse Schöpfungen zu hängen, seiner Muse nachginge und sein reiches Talent auf diesem Gebiete betätigte. Grosse Bilder zu erwerben besteht wenig Aussicht, kleinere graphische und zeichnerische Kunstblätter kann sich der Freund und Liebhaber schöner Künste mit wenig Mitteln beschaffen. Und gerade Eichler scheint dafür sehr befähigt, er arbeitet beständig an der Entwicklung bestimmter Probleme, ist klug und findig in der Entdeckung neuer Ausdrucksmittel. Er benützt unter anderem eichene Bretter als Malfläche, besonders bei Motiven aus dem ländlichen Leben, wo alle Faktoren für seine Art Übersetzung der malerischen Werte gegeben sind. Stellt er z. B. ein Ackerfeld mit vor den Pflug gespannten Kühen, angrenzende grüne Rasenflächen und vielleicht noch ein unter einer Gruppe herbstlich gefärbter Bäume verstecktes Bauernhaus mit kalkweissen Wänden dar, so benützt er den Lokalton der Bretter gleich als die gegebene Lokalfarbe für die braune Ackererde. Die eigentümliche Struktur des Eichenholzes wirkt an sich fast impressionistisch. Vorzüglich macht es sich, wenn er ein paar gelbe oder falbe Kühe mitten in das braune Feld stellt und damit vollkommen den Eindruck von Licht und Luft umgebenen Körpern erreicht. Das Geheimnis dieser Illusion ist, dass er viel weniger gibt, als man gewöhnlich



Rudolph Schiestl. Kirchgang (Farbige Zeichnung)

sieht, und dadurch die Vorstellung des Beschauers mächtig anregt. Bewundernswert ist bei diesem geringen Aufwand von Mitteln die künstlerische Ausdrucksfähigkeit, vor allem die plastische energische Zeichnung. Gerade im zeichnerischen Erfassen der Eindrücke, in dem ausgeprägten Sinn für die organische eigenartige Form eines Gegenstandes äussert sich das künstlerische Streben in der „Scholle". In den Zeichnungen von Eichler, Georgi, Feldbauer offenbart sich ausserordentliches Können. Während man vor den gemalten Bildern das Gefühl nicht verwinden kann, als ständen dieselben Künstler, die mit dem Stifte der Natur so feinfühlig nachgehen, ihr mit dem Pinsel und der Palette in der Faust gegenüber wie Preisturner und -Boxer auf dem Sportsplatz. Natürlich gelingt mancher Wurf, und manches Motiv kann nur sozusagen in einem temperamentvollen Anlauf bewältigt werden, Schöpfungen wie das „Picknick" von Leo Putz, eines der besten, anziehendsten Bilder der ganzen Sammlung, und Münzers „Karneval" sind auch nur auf diese Art möglich geworden. Es spricht aus ihnen so viel unmittelbares Lebensgefühl, Freude an der sinnlichen Erscheinung, Lust am Glanz und Schimmer des farbig Schönen, dass wir uns an dieser überquellenden kraftstrotzenden Empfindung und Schaffensfreude wie an einem neuen Frühling laben und erquicken könnten, wenn wir nicht in anderen Erscheinungen die Kehrseite endeckten. Diese zeigen uns, wie der Saft wohl ins Kraut schiesst und üppig treibt und blüht, aber die verheissungsvollen Ansätze zur Frucht nicht reifen lässt. Die staunenswerte Virtuosität in der Beherrschung technischer Probleme bringt uns auf den Gedanken, dass diese Kunst ihr vorzüglichstes Ausdrucksmittel im Handgelenk habe. So anspruchsvoll der Vortrag, so bescheiden ist der Stoff. Es ist bezeichnend, dass einer seit Jahren sich damit begnügt, papierene Masken, wie sie zur Fastnachtzeit in den Schaufenstern eines Buchbinder-

Martin Monnickendam. Der Heruntergekommene

Maximilian Schaefer. Die Malerin

ladens ausgestellt sind, immer wieder zu malen. Sie müssen auf seine Phantasie eine Anziehungskraft haben wie die im Lampenlicht funkelnden Likörflaschen eines Schnapsladens auf den Säufer. Sie schillern in den prächtigsten Farben, glühend rot wie der Purpurmantel eines Königs, gelb wie gleissendes Gold, blau wie der strahlende Himmel, er kann nicht widerstehen, er muss trinken, einmal, noch einmal und wieder einmal. Auch die malerische Anschauung kann Trunkenheit sein, Wollust und Befriedigung eines unstillbaren Dranges, in der Welt der Farbe zu schwelgen und darin wahre Orgien zu feiern.

Hermann von Engelhardt. Weltvergessen

Dieses Streben, das nur auf dem Festhalten flüchtiger, sinnlicher Wahrnehmungen beruht, sich nur der momentanen dem Wechsel der Erscheinungen, dem Spiel von Licht und Luft unterworfenen Eindrücke zu bemächtigen sucht, stellt schliesslich doch nur einen sehr beschränkten Kreis der anschaulichen Welt dar.

Goethe war der Ansicht, es gäbe eine Menge halber Künstler, die, wenn sie sich keinem anderen Beruf zuwenden wollen, sich um die ihnen fehlende andere Hälfte der Kunst bemühen sollten. Goethe nennt einmal als solche Einseitigen: die Nachahmer, die Charakteristiker, die Kleinkünstler, die Phantomisten, die Undulisten, die Skizzisten. Die eine Hälfte des halben Dutzend nimmt es zu ernst, zu streng und ängstlich, die andere zu leicht, zu lose. Nur aus einig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander gegenüberstehen, der Nachahmer dem Imaginanten, der Charakteristiker dem Undulisten, der Kleinkünstler dem Skizzisten, so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Übersicht das Ganze folgendermassen dargestellt werden kann.

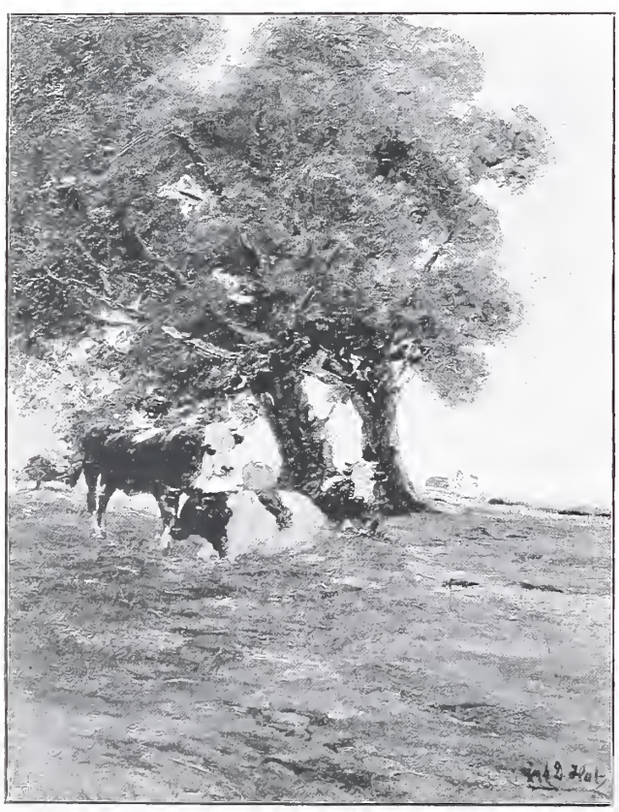
Ernst allein.
Individuelle Neigung, Manier:
Nachahmer,
Charakteristiker,
Kleinkünstler.

Spiel allein.
Individuelle Neigung, Manier:
Phantomisten,
Undulisten,
Skizzisten.

Ernst und Spiel verbunden.
Ausbildung ins Allgemeine, Stil:
Kunstwahrheit,
Schönheit,
Vollendung."

Wilhelm Feldmann. Vor dem Heidedorf

So legt sich Goethe die Sache in seiner klaren plastischen Art zurecht. Wir könnten uns an dieses Schema beim Durchwandern von Ausstellungen und Vergleichen von Bildern untereinander öfter erinnern; besonders interessant zu beobachten wäre es, wie sich in der modernen Kunst Neigung und Ansätze zu einem bestimmten allgemeinen oder persönlichen Stil finden. Feuerbach sagt: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst gross angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Grosse zu gehen. Mit einem Worte: Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen".



Johann D. Holz. Im Schatten

Freilich entwickelt sich dieses Streben bei jedem auf eine andere Weise und in Übereinstimmung mit den übrigen künstlerischen Faktoren. So kann man bei Beckeraths grossem Wandgemälde „Raub der Europa" den Einfluss moderner dekorativer Kunst, wie er sich bei Hofmann, Erler u. a. äussert, verspüren. Er strebt sichtbar nach grosszügigem rhythmischen Ausdruck in der Komposition und in der Anordnung der Farben, aber ihm fehlt noch die Klarheit und das Bewusstsein in der künstlerischen Gestaltung. Sein Bild ist aus der Vorstellung entsprungen, aber noch nicht völlig zur anschaulichen Gegenständlichkeit entwickelt.

Hermann Urban pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstmorgen

Wilhelm von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Einkehr

Bei Philipp Otto Schaefers „Morgen“ bildet das Motiv eine Allegorie, nackte Körper in stimmungsvolle Luft eingehüllt, ein Werk, entstanden aus einer seelischen Veranlassung und einer vielleicht zufälligen Anschauung.

Strathmann in seiner „Salome“ macht aus bunten Stoffen, Schmuckstücken, Geschmeide, nackten Figuren und einigen landschaftlichen Details ein Ganzes, das ungemein prächtig und

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Wilhelm Menzler. Volkslieder

dekorativ wirkt. Lauter glänzende, starkleuchtende Stoffe sind mosaikartig zusammengesetzt, es fehlt nur die Transparenz und wir glauben, ein mittelalterliches Kirchenfenster vor uns zu haben. Wenn die künstlerische Darstellung des Nackten auf der Stufe des seichten Naturalismus anlangt, dann gilt ihr der menschliche Körper auch nicht mehr wie die tote Materie. Die malerische Behandlung ist dieselbe wie die irdener Töpfe, metallener Gegenstände, gesottener Krebse, Obst, Gemüse und dergleichen. Nichts bleibt mehr für das lebendige Gefühl, womit wir die Erscheinungen in uns aufnehmen und mit unserem eigenen Empfinden beleben, nichts als die blosse Oberfläche, der farbige Schimmer der Epidermis. Es berührt eigentümlich, wenn die menschliche Figur, als dekoratives Motiv verwendet, eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Im Glaspalast befindet sich

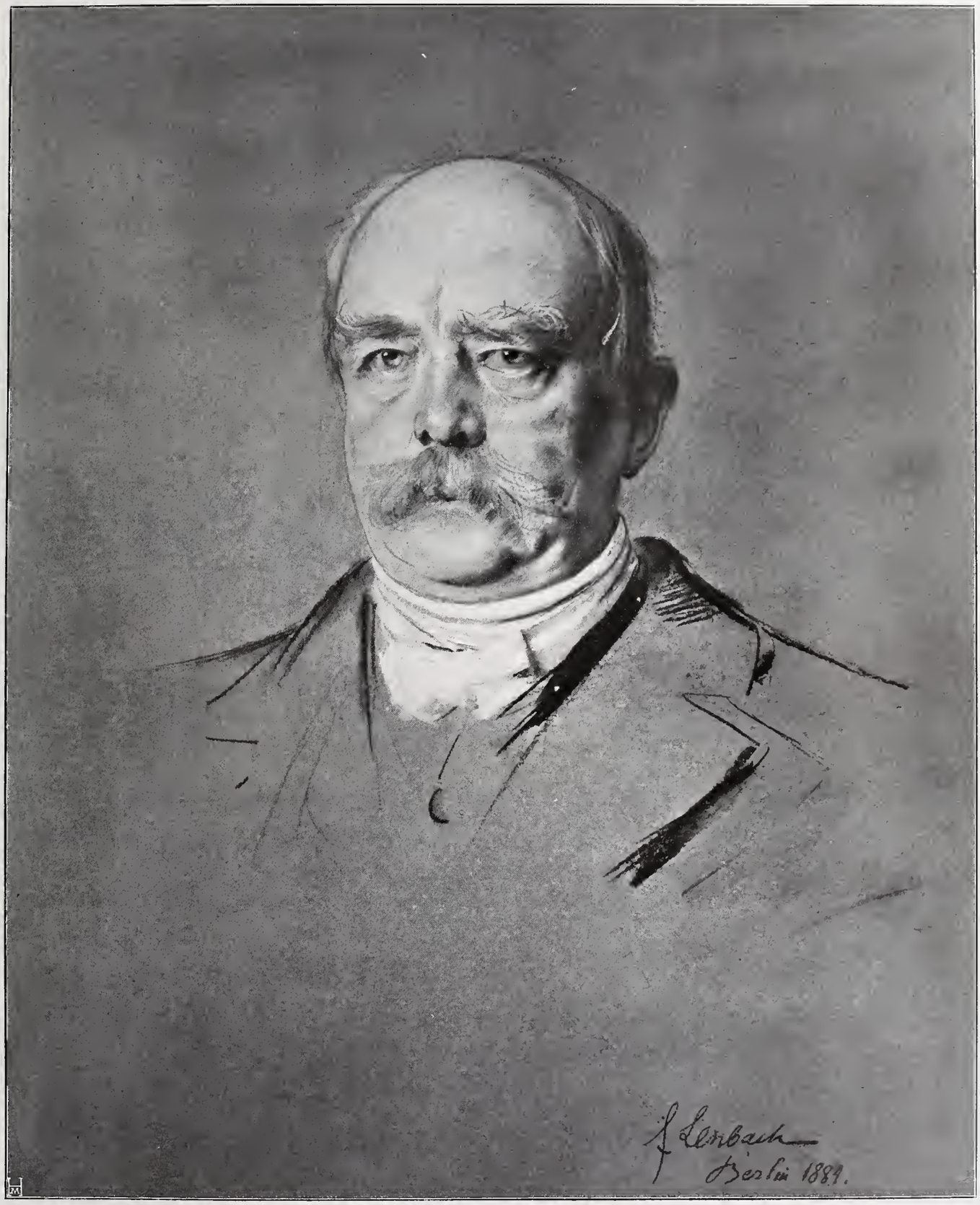
eine Türe, die von einem bemalten Rahmen umgeben ist. Nackte Männer und Kinder sind wie bei Stilleben zu Gruppen vereinigt. Man könnte sich dieses Motiv in Übereinstimmung mit einer passenden Umgebung wohl denken. Aber im Zusammenhang mit einer blossen Türe macht die Malerei den Eindruck eines Dekorationsstückes, das man wie eine Theaterkulisse beliebig da oder dorthin stellen kann.

Im Gegensatz zu dieser nüchternen Modellmalerei steht der Pariser Hernandez, der mit

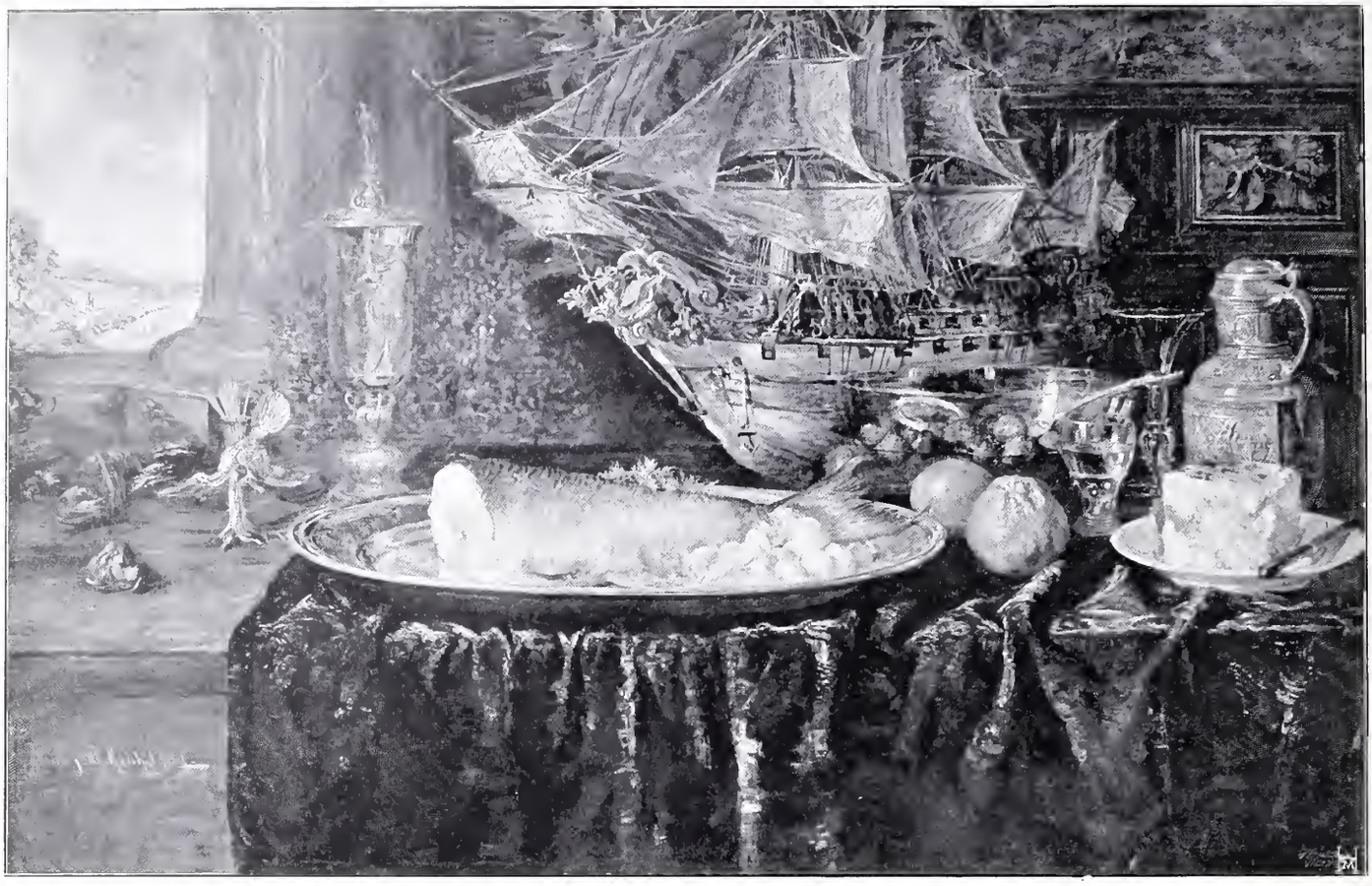
August Holmberg. Der Kunsthistoriker

einer gewissen Eleganz im Vortrag eine weibliche Schönheit in seiner „Spanierin“ präsentiert. Immer noch weit geschmackvoller als ein bekannter Münchener, der ein Paar weibliche Brüste zu einem appetitlichen einladenden Schaugericht zuzubereiten wusste. Der französischen schicken eleganten Art am nächsten steht offenbar der Karlsruher Kaspar Ritter in seinem kleinen vorzüglich gemalten Bildchen „Nach dem Bade“. Die Karlsruher Kollektivausstellung enthält von derselben Hand ein ungemein lebensvolles, im Ausdruck individuelles Porträt eines alten Herrn. Durch seine freie poetische Auffassung wird die Schönheit des nackten Körpers verherrlicht in Ferdinand Kellers „Walküre“.

Eine Reihe von Bildern mit figürlichen Darstellungen untersteht dem direkten Einflusse der modernen Landschaftsmalerei. Die Figur ist dann weiter nichts als eine Erscheinung im Raume,



Franz von Lenbach. Fürst Bismarck (Pastellzeichnung)



Herm. Gottl. Kricheldorf. Das Salmessen

Rolf Niczky. Nach dem Konzert

Hermann Emil Pohle. Spätnachmittag

Hans Hammer. Aus dem Nymphenburger Park

ein Gegenstand von Licht und Luft umflossen, ihr farbiger Wert wird dadurch bestimmt. Natürlich kann dabei von einer formalen Wertung der Erscheinung an sich nicht die Rede sein, sie ist lediglich farbige Erscheinung. Dennoch bemühen sich einige, wie Bergen in seiner „Bachidylle", Klein-Chevalier in den „Dünen von Helgoland", Kühles im „Zecher" und „Rendezvous", Hey in seinen stimmungsvollen Aquarellkreidezeichnungen, der menschlichen Figur im Zusammenhange mit der Landschaft doch noch einen positiven, charakteristischeren Ausdruck zu geben, als es in Bildern wie Wopfners „Grasausbreiten" und Heinrich Raschs „Sonntagnachmittag auf der Insel Alsen" möglich ist. In den letzteren tritt die Figur nur mehr als malerische Staffage auf. Die eigentliche Bedeutung und der rein künstlerische Wert dieser Schöpfungen liegt in der Landschaft. Ein treffliches Beispiel dafür, wie die Figur trotzdem mehr als blosse Staffage gleichsam die Stimmung erhöht und steigert, bietet Franz Hoch in seinem „Sommertag". Für das vielseitige Schaffen dieses Künstlers legen ausserdem noch Zeugnis ab eine malerisch höchst anziehende Wiedergabe eines Gewitters im Frühling und eine andere Landschaft, die das Prangen des Sommers in verlockenden Farben darstellt. In tiefen, satten, leuchtenden Tönen wird ein herbstlicher Abend, der um die Äste und Zweige mächtiger Bäume glüht, während in den Tiefen bereits das Licht erloschen und Dunkel die Erde umfängt, von Fritz Baer mit aller Kraft

und Energie wiedergegeben. Hochragende Pappeln im Staub und in der Hitze eines heissen Sommernachmittags nahm sich Ubbelohde zum Vorwurf und löste auch die Aufgabe mit Geschick. Pappeln als dunkle Silhouetten in einer Abendluft, in einem einsamen Wasser sich spiegelnd, regten Küstner zu seinem schönen Bilde „Rheininsel“ an. Raoul Frank freut sich an der bewegten Oberfläche des Meeres, an den grünlich-gelben grauen Wogen mit dem Dampfer, dessen Rauch sich mit Wasser und Luft vermengt. Urban hat denselben Stoff zu einem ganz eigenartigen Kunstwerk verwertet. Sein Werk erscheint uns als ein farbiges Kleinod, ein Farbengedicht auf die ewige Schönheit des Meeres. Im Gegensatz zu Frank hält er sich nicht an eine bestimmte Situation, sondern gestaltet das Motiv frei aus seiner eigenen Vorstellung, so wie sie sich ihm aus vielen Eindrücken gebildet hat. Trotzdem wirkt sein Bild nicht weniger überzeugend und glaubhaft. Die weite, glänzende, horizontale Fläche, der felsige Charakter des Strandes, der allmähliche Übergang von seichten zu tiefen Stellen mit allen Schattierungen des Wassers, vom prächtigsten Smaragdgrün bis zum leuchtendsten Blau, ist kaum anschaulicher und wirkungsvoller gegeben worden. Und bei aller Vorliebe für farbige Wirkungen zeigt sich doch viel Sinn für Komposition, für Raum und Form, kurz für alles Bildmässige. Das Streben nach einem gewissen Stil ist unverkennbar. Sollte die moderne Landschaft wieder da anknüpfen, wo Rottmann aufgehört

Wilhelm Löwith. Streitfrage

Guido Grimani. Herbst

Hans Gabriel Jentzsch pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

„Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben"

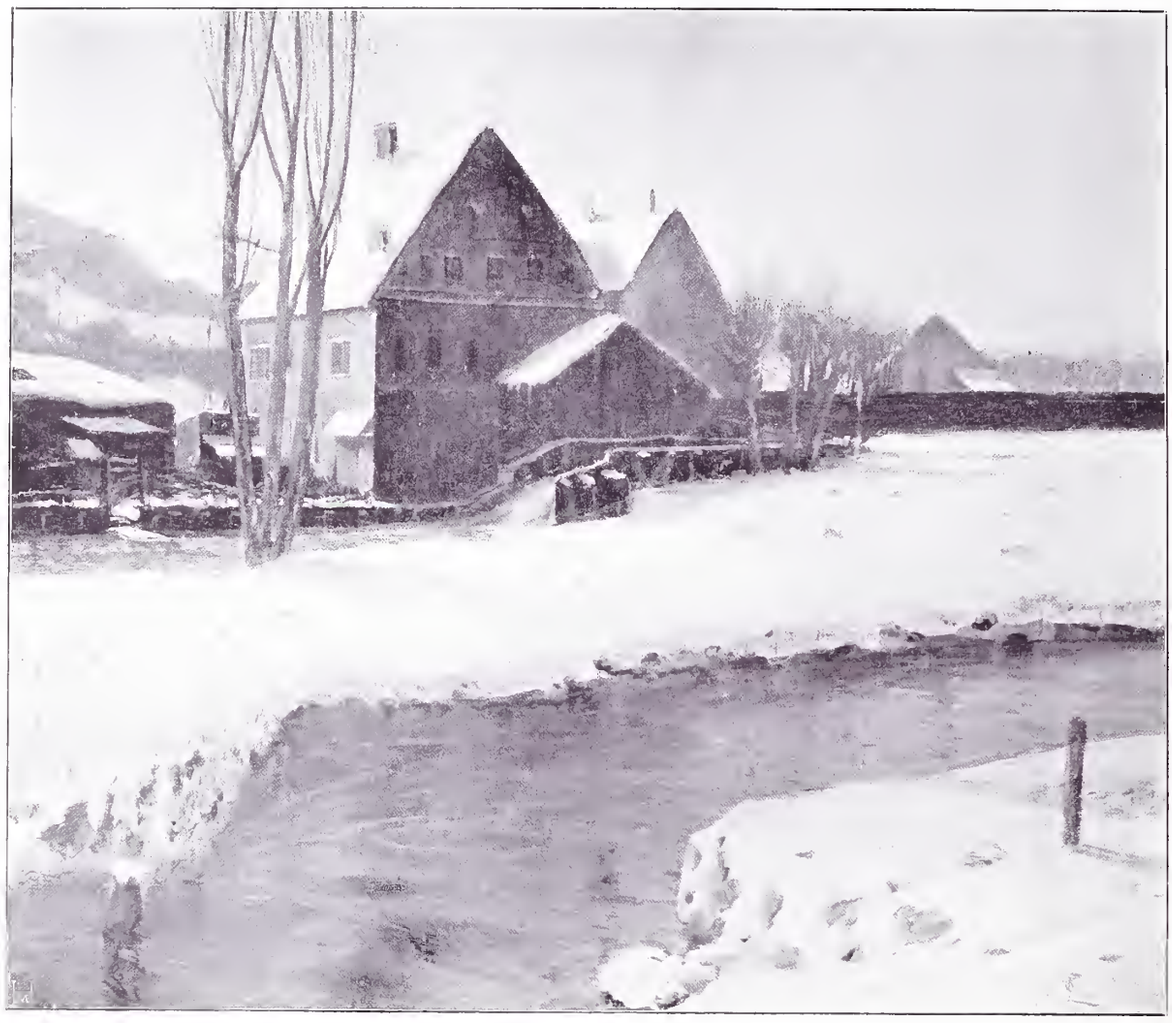
hat? Unmöglich wäre das nicht, nachdem sie jetzt gewissermassen ihre Entwicklung hinter sich hat, deren Resultate sie befähigt, die gewordenen Eindrücke zu verwerten und in freier Weise zu verarbeiten. Dabei geht der Kontakt mit der Natur nicht verloren. Werke wie Wengleins „Moor in den bayerischen Vorbergen", Ludwig Willroiders „An der Günz" und Joseph Willroiders „Bei Rosenheim", Karl Albert Bauers stimmungsvolle Naturstudien „Jura-

Gabriel von Max. Bücherfreunde

tal" und „Am Arlberg", Finks „Spätherbstabend" und „Schirokko an der Küste von Ragusa" behalten gerade deswegen ihren vollen Wert. Überraschend tritt heuer auch Petersen mit einer Kollektion unserer Umgebung entnommenen, in Ton und Farbe feinfühlig gehaltenen Landschaften auf.

Zum ersten Male erscheint im Glaspalast eine Gruppe von Künstlern, die, ein leichtes bewegliches Völkchen, weniger an die Staffelei gefesselt, vielmehr in ihrer nächsten Umgebung oder im Freien allen möglichen Eindrücken zugänglich sind und deren Material, die Wasserfarbe, manchen Reiz in Stimmung und Farbe wiedergibt, der mittels der materiellen fettigen Ölfarbe nicht festzuhalten wäre. Die Mitglieder des Münchener Aquarellistenvereins repräsentieren sich mit teilweise sehr beachtenswerten Arbeiten, so vor allem der durch seine fein beobachteten,

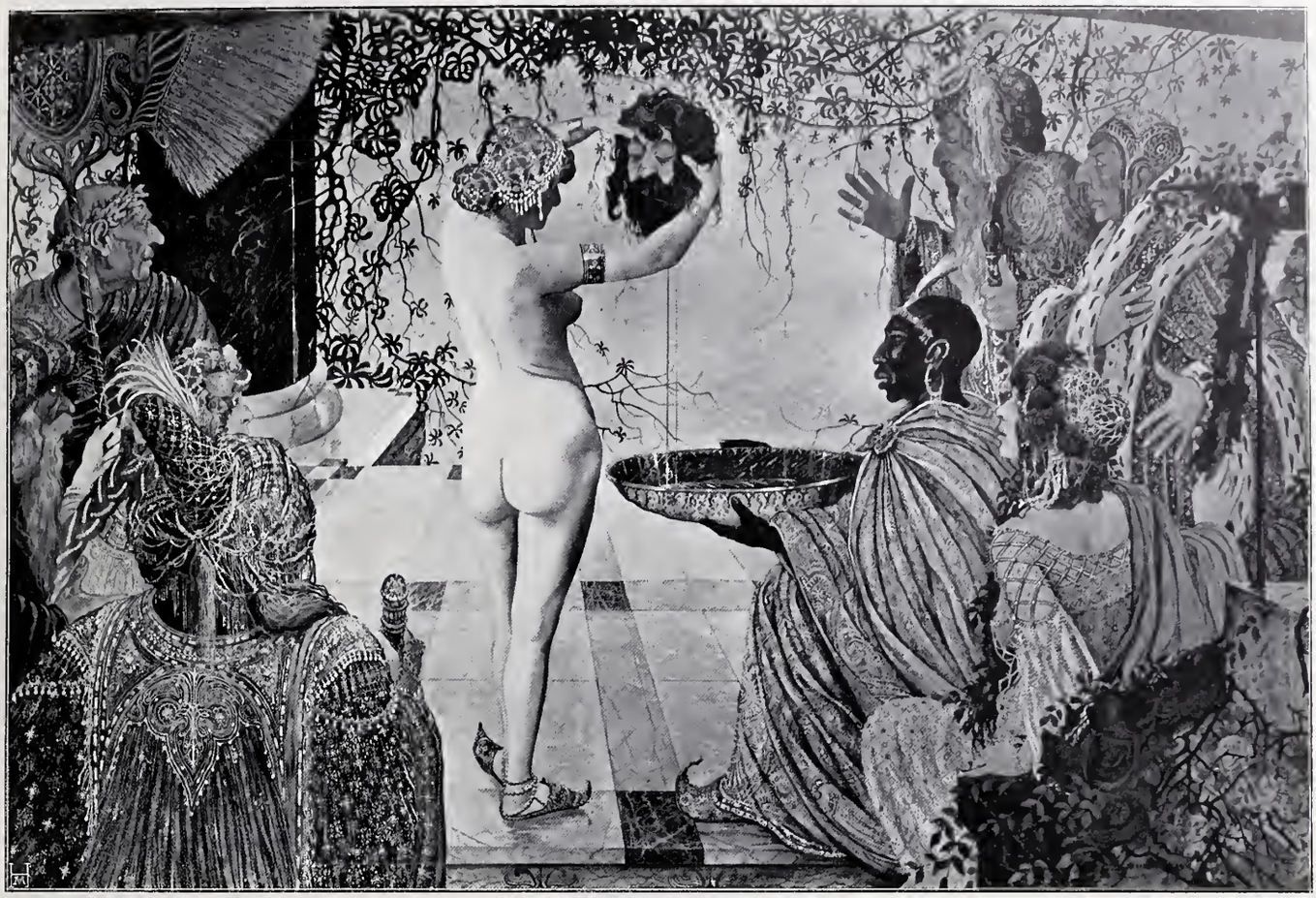
geschickten Zeichnungen bekannte René Reinicke mit zwei in Guasch ausgeführten Bildchen, lebendig empfundene, auf malerische Wirkung komponierte geschmackvolle Arbeiten. Andere vorzügliche Aquarellisten sind Hertling, Hellingrath, Giese. Sehr erfreulich ist, dass die Liebe zum Zeichnen wieder erwacht. Die Zeichnung ist doch das Elementarste in der Kunst; wir erkennen darin das unmittelbare Verhältnis jeder darstellenden Kunst zur Natur, zum Objekt und zum Gegenstand; die Anschauungsweise des Künstlers und seine mehr oder weniger plastische



Hans von Petersen. Winterlandschaft

Gestaltungsgabe. Auch die Zeichnung ist ungemein reich an Ausdrucksmitteln von der einfachen Kontur bis zur feinsten Tonwirkung, sie gestattet auch den freiesten Ausdruck subjektiver Empfindungen. Letztere Art ist vorzüglich vertreten durch Georg Schuster-Woldans Skizze zu „Heil. Dreikönigsabend“ und „Kinderstudie“, Sacchettos „Der Krämer“, durch farbige Zeichnungen von Rudolf Sieck, Stubenrauch, Meyer-Basel, Kubierschky, Ludwig Willroider und durch Schiestl, dessen an altmeisterlichen Vorbildern entwickelte Art durch Reproduktionen in der „Jugend“ bekannt ist.

Hermann Esswein und Joseph Neumann haben zu verschiedenen Malen in sehr sachlich gehaltenen Aufsätzen die Bedeutung und Ziele der modernen Schwarzweisskunst und der



Karl Strathmann. Salome

G. Cairati. Platz in Gubbio (Umbrien)

Karl von Bergen. Bachidylle

R. B. Willmann. Perlhühner

graphischen Künste erläutert. Sie sagen: „Graphik und zeichnende Künste, d. h. Illustration, ist eine beliebte, fast üblich gewordene Verwechslung zweier Dinge, die nicht das mindeste miteinander zu tun haben.“ „Hingegen kann unter Schwarzweisskunst alles verstanden werden, was an Erzeugnissen der bildenden, nicht plastischen Kunst ohne das Ausdrucksmittel der Farbe zu stande kommt: also Schwarzweisszeichnung, die aller malerischen Qualitäten entbehren kann, als auch Schwarzweissmalerei, die natürlich zugleich zeichnerische Qualitäten haben muss und darum, dieser sympathischen Natur entsprechend, Schwarzweisskunst im engeren Sinne zu nennen wäre.“ Solcher Art sind im Glaspalast Arbeiten von Georg Braumüller, Hans Neumann jr. etc. Sie erinnern an die Vallotonische Schwarzweisskunst. Es sind zugleich auch originalgraphische Arbeiten, die selbständige neue Werte zeigen. Zeichnende Künstler sind Hegenbart, Becker-Gundahl, Kreidolf, Welti, Ernst Liebermann.

Richard Scholz. Damenbildnis

Übersehen wir die Ausstellung, so dünkt sie uns viel besser als im Vorjahre. Man hätte mit gutem Willen und feinem Verständnisse die Gesamt-Wirkung noch erhöhen können. Material war genug vorhanden. Es frägt sich nur, ob es im Interesse des Kunstwerkes liegt, Bilder wie irgend einen Gegenstand bloss auf die dekorative Wirkung hin aufzuhängen. Manches Werk spricht nur für sich und ist auch nur um seiner selbst willen da, es verträgt oft nicht einmal eine Nachbarschaft. Man muss sich ihm gegenüber benehmen, wie Anselm Feuerbach sagt: „Wer ein Kunstwerk betrachten will, der gehe womöglich ohne Begleitung und kaufe sich einen Stuhl, wenn solcher zu haben ist, setze sich in richtiger Distance und suche, in Schweigen verharrend, wenigstens für eine Viertelstunde sein verehrliches Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder, und ist ihm nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich mit dem Bewusstsein, das Seinige

getan zu haben. Fängt aber innerhalb dieser Frist der magnetische Rapport an zu wirken, wird es ihm warm um das Herz und fühlt er, dass seine Seele anfängt, sich über gewisse Alltagsvorstellungen und gewohnte Gedankenreihen zu erheben, dann ist er auf gutem Wege, begreifen zu lernen, was die Kunst ist und was sie vermag. Es versteht sich von selbst, dass hier nur von Galerien, Kirchen oder stillen, würdigen Privaträumen die Rede sein kann. In Ausstellungen kann man keine Bilder betrachten; man sieht nur, dass sie da sind . . . . .“

Arnulf de Bouché. Bildnis von Miss Kitty Wolff

Ein andermal sagt er: „Bei Gelegenheit grosser Kunstmärkte bemächtigt sich meiner stets ein Gefühl von tiefer Niedergeschlagenheit . . .“

Feuerbach hatte von seinem Standpunkte aus ein Recht, so zu sprechen. Auf der 1876er Ausstellung hatte man seine Bilder tot gehängt. „Meine Bilder hängen haushoch und wirken wie kleine Salonlandschäftchen. Man kann wenig von ihnen sehen und das ist das Beste von der Sache. Auf der Galerie gegenüber steht man in Turmhöhe.“ Damals war es, wie es scheint, noch üblich, dem Besucher auch die Galerien zu öffnen, damit sie die Ausstellung aus der Vogelperspektive betrachten konnten. Die jetzige Einrichtung ist ein gewaltiger Fortschritt gegen die frühere. Über die Ausstellungen an sich ist nichts zu sagen. Der Modus, eine Ausstellung auf Kosten der anderen schlecht zu machen ist ein alter Trick, man sollte darauf nicht mehr achten. Wir finden überall tüchtige Künstler und gute Kunstwerke. Selbst ganze Gruppen, wie z. B. die Luitpoldgruppe, bieten ein gleichmässig hohes Niveau. Man kann nicht ohne weiteres sagen, der Glaspalast repräsentiere nur die Mittelmässigkeit. Das gleiche könnte man auch von der Ausstellung des Künstlerbundes behaupten, da auch hier von keiner Seite mehr als gewöhnlich geboten wurde. Man kann eine Ausstellung nicht mit demselben Masstab messen wie einzelne Erzeugnisse. Ebenso falsch ist es zu wähnen, Kunst würde nur um der Ausstellungen willen gemacht. Gute Kunstwerke reifen wie Früchte, langsam und stetig, unabhängig von äusseren Umständen und Bedürfnissen. Daran ändert auch eine Sezession nichts.

August Roeseler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kirta

Julius Diez. Der Kuppler

Die Sezession.

Eine dankbare Aufgabe setzte sich der Künstlerbund, wenn er daran ginge, kleine aber sehr feine Eliteausstellungen ins Leben zu rufen, wo Gelegenheit gegeben wäre, die moderne Kunst, Malerei, Plastik, Kleinplastik als angewandte Kunst im Hause und in unserer nächsten Umgebung vorzuführen. Der Anfang ist ja schon gemacht. Das Anziehendste und Reizvollste der Ausstellung sind die von den Vereinigten Werkstätten hergestellten Wohn- und Repräsentationsräume im oberen Stockwerke. Ein kleines, behaglich eingerichtetes Wohnzimmer, die Möbel in Palisander- und Mahagoniholz ausgeführt, stammt von F. A. O. Krüger, ein grosser saalartiger Raum, wohl als Empfangssalon gedacht, ist von Bruno Paul entworfen. Man denkt gar nicht daran, in einer Ausstellung zu sein, in der verschiedene Gegenstände zu einem gefälligen Arrangement vereinigt sind. Das kleinere Zimmer lässt sich an wie ein Wohnraum, die Einrichtung ist so anheimelnd und fesselnd, wie man es nur wünschen kann, gemütlich und behaglich muss man sich hier fühlen. Der grössere Raum nimmt den Beschauer weniger für sich ein, obwohl auch dieser mit Geschmack und Geschick zusammengebaut ist. Aber es ist nicht die Art, welche in München heimisch ist. Die angewandte Kunst, vor allem die Ausstattung von Innenräumen, muss an bestimmte lokale Eigentümlichkeiten anknüpfen, so wie man es hier öfter bei der

Einrichtung von Wohnungen, Gasthäusern u. dgl. antrifft. Diese Fragen hängen enge zusammen mit dem Problem der Raumgestaltung selbst. Die Beschaffenheit desselben spielt dabei die Hauptrolle. Die oberen Räume des Ausstellungsgebäudes eignen sich vorzüglich für eine wohnliche Ausgestaltung und es ist deshalb so trefflich gelungen, den Charakter einer guten Stube, eines grossartigen Empfangssalons, einer gemütlichen Ecke zum Ausdruck zu bringen. Diesem Teile der Ausstellung sind auch sehr viele interessante und tüchtige Werke plastischer Kleinkunst und moderner Keramik einverleibt. Bronzen von Hahn, Gosen, Habich, teils als Gebrauchsgegenstände, teils als blosse Schmuckstücke gedacht. Sie zeigen uns, wie gerade die Kleinkunst am besten in unserer unmittelbaren Umgebung unterzubringen ist und als Tischglocke, Tintenzeug, Bücherhalter, Leuchter, Schmuckschale usw. sich unseren Bedürfnissen anpasst. Nicht weniger prächtig nehmen sich die neuen keramischen Arbeiten von Scharvogel aus, die originellen Tierfiguren, Hunde, Käuzchen, Hühner, die Krüge, Vasen, Töpfe und Teller. Seine Scharffeuerglasuren wetteifern an farbiger Pracht und Materialreiz mit kostbaren Steinen, edlem Marmor, feinem Holze und prächtigen Stoffen. Ihr farbiger Charakter und ihre reizvolle Form verleihen ihnen eine ausgezeichnete dekorative Wirkung. Alle diese Vorzüge weisen darauf hin, dass die jüngste Bewegung in den angewandten Künsten doch vieles Neue zu Tage gefördert hat. Ein bestimmter Stil lässt sich daraus freilich nicht ohne weiteres entwickeln, er muss eben aus den gegenwärtigen Bedürfnissen, aus dem eigenartigen Charakter der einzelnen Kunstzweige hervorgehen und zwar nicht bloss durch eine theoretische Lösung neuer Probleme, sondern durch die allmähliche Entwicklung und Ausbildung derselben. Unter Stil ist nie etwas problematisch Gesuchtes, sondern etwas Gewordenes, langsam Herangereiftes zu verstehen.

Betreten wir die unteren Bildersäle, so regt sich in uns unwillkürlich der Wunsch, wie schön es wäre, auch hier etwas mehr von dieser anheimelnden Gemütlichkeit zu verspüren. Trotzdem nur etwa 250 Nummern an Gemälden, Skulpturen und graphischen Werken zu übersehen sind, mutet man dem Beschauer immer noch viel zu, denn an Inhalt und Ausdruck ist das denkbar Verschiedenartigste zusammengetragen. Die Namen Kalckreuth, Uhde, Liebermann, Stuck, Thoma, Haider, Corinth, Slevogt, Zügel, Leistikow, Trübner, Klinger, Klimt geben uns eine ungefähre Vorstellung dessen, was hier alles zu sehen ist. Von den hiesigen Mitgliedern der Sezession sind kaum zwei Drittel dabei und doch bestimmen diese das Niveau der ganzen Ausstellung. Dass München zum ersten Versammlungsort des Künstlerbundes erwählt wurde, ist ganz natürlich. Viele, die auch ausserhalb unserer Mauern schaffen, gehören ihrer künstlerischen Abstammung nach hieher, sie fühlen sich in München zu Hause.

Eine gewisse Sympathie, ein inniges Sichversenken in menschliche Zustände und in den Charakter einer bestimmten Umgebung gehört nun einmal zu den Triebfedern des künstlerischen Schaffens, soll die Kunst im Leben wurzeln und sich nicht nur auf die Hervorbringung sachlicher Werte beschränken, sondern heimgehen, d. h. jeden da fassen, wo ihm das Herz sitzt und sich ihm der Sinn für das lebendig Schöne erschliesst. Ist unsere Kunst auf diesem Wege? Man kann diese Annahme nicht ohne weiteres gelten lassen. Von einer lokalen Schule und dergleichen

ist nichts wahrzunehmen. Nur unsere Sehnsucht, unser Wollen und Streben zielt dahin. Man macht den Fehler, der modernen, in ihrer Herkunft so problematischen, in ihren Ausdrucksweisen so ungemein differenzierten Kunst die bäuerliche oder bürgerliche Bedarfskunst gegenüberzustellen. Die Kunst auf diesen Weg bringen, hiesse ihre geistige Abkunft verleugnen und sie als Handwerk betrachten. Es gibt Gebiete der künstlerischen Tätigkeit, die mit den alltäglichen Bedürfnissen und Forderungen im Sinne der angewandten Kunst nichts mehr zu tun haben, sondern wo es

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Franz Stuck. Olga

sich bloss um die Gestaltung bestimmter künstlerischer Probleme handelt. Ziel und Ausgangspunkt aller wahren Kunst kann am Ende doch nur die gesunde Fortentwicklung und Förderung dieser Probleme sein, worunter man nicht etwa blosse technische Bestrebungen zu verstehen hat. Diese scheinen nun freilich im Vordergrund zu stehen, weil sie von jedermann gleich ergriffen und ausgeübt werden können. Die Versuchung ist besonders stark auf einem Gebiete, wo glänzende Vorbilder mit einer in die Augen fallenden, stupenden Vortragsweise zu der Annahme verführen, nichts wäre leichter zu erreichen und nachzuahmen als diese. Zügel ist darum für seine Jünger gefährlich. Ein Bild in der Ausstellung: „Widerspenstig" zeigt wieder seine Eigenschaften im besten Lichte, ein Paar Kühe im vollen Sonnenlichte, eine mit bläulich schimmerndem schwarzem Fell und eine in lichtsprühenden ockerfarbigen Tönen. Diese Gegensätze sind aber

mit ausserordentlicher Kunst zu einem harmonischen Ganzen gestimmt, das aufs lebhafteste den Anschein von mit Licht und Luft umgebenen Körpern erweckt. Vortrefflich beobachtet, in jedem Zuge der Natur abgelauscht, wirkt die Kühnheit und Energie des Vortrags geradezu verblüffend. Zügels Verdienst ist, die Tiermalerei wirklich auf die Füsse gestellt zu haben, das heisst einmal von blosser malerischer Anschauung, statt vom Gegenstande ausgegangen zu sein. Wenn z. B. der berühmte Adam ein Pferd darstellte, so hatte er immer nur ein ganz bestimmtes Objekt, ein besonderes Pferd im Auge und gab es in allen Details porträtartig wieder. Das Tier als eine Relation von Eindrücken in Licht und Luft, im innigsten Zusammenhange mit der Landschaft, diese Betrachtungsweise kannte er nicht. Dazu kommt noch die Art der Darstellung, die konstruktive Zeichnung und Impression der Farbe, wodurch die Eindrücke erst für unser Auge sozusagen hergerichtet werden. Um Zügel schart sich eine Anzahl tüchtiger Künstler: Hegenbarth, Schramm-Zittau, Hayek, Heyden, Charles Tooby, Neuenborn. Hegenbarth hat in der Art Zügels eine Dogge und Ochsen am Brunnen gemalt. Vortrefflich ist das knurrige Tier dargestellt in einem Augenblicke, wo es der Wärter zurückhält. Die Malweise ist die des Meisters, breit, struktiv, flott und lebendig. In dem anderen, „Ochsen am Brunnen", sind sogar die farbigen Werte, violettes, ockerfarbenes Licht

Max Kuschel. Flora

Heinrich Vogeler. Verkündigung
(Photographie-Verlag von Ludwig Möller in Lübeck)

Hermann Linde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Klatsch

Albert von Keller. Kassandra

Leo Samberger. Bildnis

auf den Tierkörpern, dieselben wie bei Zügel. Auch Hayek und Junghanns lassen ihre Abkunft von der Zügelschule deutlich erkennen. Das Motiv „Am Brunnen“ des letzteren ist als Bildeindruck sehr geschickt verarbeitet. Es liegt nahe, das Tier im Zusammenhange mit der umgebenden Landschaft zu sehen. Auf der Weide, bei der Arbeit, an der Tränke, im Stall, überall umgibt es eine gewisse Stimmung, die Tiere scheinen mit ihrer Umgebung verwoben, gleichsam eine Einheit. Diese Stimmung erkannt und ihre sachlichen Werte bestimmt zu haben, ist das Verdienst des Impressionismus. Eigentlich Neues kann nicht mehr hinzukommen, die Aufgaben können höchstens immer mehr differenziert und verfeinert werden. In einem sehr sachlich gehaltenen, gedankenreichen Aufsatze von Ernst Neumann und Hermann Esswein über die Probleme des Impressionismus heisst es unter anderem: „Sicherlich war es sein ursprünglichstes Bestreben, an die Stelle irgend welchen Abmalens und naturalistischen Schilderns das Malen zu setzen, das Malen als Selbstzweck, das Malen um des Malens willen. Die Impressionisten sagten: Die Welt der Objekte bedeutet dem Künstler an und für sich nichts. Sie ist lediglich die grosse, allgemeine Realität, auf welche er seine Idealität projiziert. Kein Ding ist an und für sich, rein sachlich dargestellt, künstlerischer Wirkung fähig. Künstlerische Erregung vermag nur dann aus der Darstellung der Dinge zu resultieren, wenn dieselben in ihrem Zusammenhange mit den benachbarten Dingen, im Zusammenhange mit dem Lichte gegeben sind, in ihren Beziehungen zu diesem. Der Impressionismus beschäftigte sich in dieser Periode fast ausschliesslich mit Lichtproblemen, er erfand die Pleinair-Technik. Diese impressionistischen Erfolge waren

Adolf Levier. Porträt des Malers Otto zu Gutenegg

durchaus berechtigt. Man hatte ein neues Moment in die bildende Kunst eingeführt, man hatte sie bereichert, ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten erschlossen. Man begann nun die Dinge in Luft und Licht zu malen, und als man in dieser Tätigkeit eine virtuose Geschicklichkeit erreicht hatte, da erkannten einzelne, dass man wieder an den Ausgangspunkt zurückgekehrt war.

Der mit pleinairistischen Mitteln gegebene Naturausschnitt wiederholte also die Probleme, die er zu lösen unternommen hatte, und der Impressionismus musste in eine zweite, verschärft-subjektivistische Phase treten, um diesen toten Punkt zu überwinden. Der erste objektive Impressionismus hatte den Tendenznaturalismus ersetzt, unnötig gemacht. Man hatte nun Sonne und Luft in seinen Darstellungen. Man sah in diese Bilder, wie man durchs geöffnete Fenster in eine Landschaft hinaussieht. So wenig aber dies genügt, so wenig genügte diese erste impressionistische Phase. Genau wie die reale Landschaft den Künstler nur dazu reizt, sie umzuwerten, genau so reizte nun die Pleinairstudie zu einem Kunstwerke, das mehr sein sollte als eben Pleinairstudie. Das relativ gelöste Licht-Luftproblem wurde in dieser zweiten Phase des Impressionismus von den verschiedenen Beleuchtungsproblemen abgelöst. Es ist nun natürlich, dass der Impressionist in dem Taumel, in welchen ihn die neuerschlossenen malerischen Möglichkeiten versetzten, immer mehr den Zweck über den Mitteln vergass, dass es ihm über den Versuchen, diese neuen Mittel zu beherrschen, immer weniger gelang, das Wesentliche der Dinge zu enthüllen, dass er statt dessen auch hier immer virtuoser den Schein der Dinge, die Impression geben lernte, Dinge in verblüffenden Beleuchtungen, die diesen Dingen durchaus nicht wesentlich zu sein brauchten. So endigte schliesslich der Impressionismus unter unseren Augen mit völlig unkontrollierbaren Beleuchtungsstudien, mit Werken, die in Beleuchtungen gesehen und gegeben waren, die man dem Künstler schlechtweg glauben

Hugo Freiherr von Habermann. Porträt

musste, mit Beleuchtungseffekten, deren Darstellung das persönliche Existenzproblem des Künstlers in den Vordergrund stellten, hinter welchem das Problem der Dinge, das eigentliche Kunstproblem ganz zurücktrat."

Betrachten wir von diesem Standpunkt aus die eben besprochene Richtung, wie sie sich in den verschiedenen Ausläufern der Zügelschule zu erkennen gibt, so erscheint uns die verblüffende Wiedergabe impressionistischer Eindrücke auch nur als eine sehr oberflächliche. Sie beschränkt sich lediglich auf den farbigen Schimmer und Reiz gewisser Beleuchtungen, ohne gerade das Wesentlichste der Erscheinung in Farbe und Form klarer und deutlicher zu machen.

Ernst Heilemann. Kinderporträt

Im Vordergrunde dieser künstlerischen Anschauungen steht die Landschaft, denn sie gestattet die verschiedensten Auslegungen. Man kann eine Landschaft ganz subjektiv auffassen, ihren farbigen Schein wiedergeben, wie man ihn gerade empfindet. Kuschel z. B. betrachtet die Landschaft als eine Art Schaubühne, auf der er mittels bengalischen Lichts und bunter Feuerwerke Effekte erzielt, welche gerade seinem malerischen Empfinden besonders zusagen. Ganz im Gegensatze dazu bemüht sich ein anderer, uns einen Einblick in Pariser Vorstadthäuser mit ihren Höfen und kleinen Gärten zu geben. Man glaubt durch das Fenster eines Hauses zu blicken. Selbst die Worpsweder bewegen sich in diesen Gegensätzen. Overbeck geleitet uns ins Freie, auf einen Weg, der hart an einem grünen Haberfeld vorbeiführt. Man glaubt das zarte Laub der Birken, die am Wege stehen, sich bewegen zu sehen und den frischen Lufthauch zu verspüren, der über das Feld hinweht. Dieses Moment hat der Karlsruher Volkmann glücklich zum Ausdruck gebracht, während ein anderer Worpsweder, Modersohn, in dem „Festtag in Worpswede" die Landschaft in einer eigentümlichen Beleuchtung ganz persönlich empfindet. Liebermann hat darin noch am meisten Erfolg. Es gelingt ihm doch immer, seine Eindrücke wahrscheinlich zu machen. Seine Organisation gestattet ihm, momentane Erscheinungen im Fluge zu erfassen und ihren Duft und Schimmer unmittelbar in kecken und frischen Zügen auf die Leinwand zu bringen.

Daniel Hernandez pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Lola

Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Susanna im Bade

Ludwig von Hofmann. Flammentanz

Liebermann beherrscht sein Gebiet vollständig. Ob er die schimmernden Sonnenflecken auf den Kastanien, den Tischen und Bänken eines Biergartens, das Durcheinanderschwirren von bunten grellen Farben in der Papageienallee eines zoologischen Parkes oder den Strand des Meeres mit der ewig bewegten Flut und einem sich dagegen aufbäumenden Pferde darstellt, ist gleich, das Problem bleibt dasselbe. Die Wunder der Farbe und des Lichtes, die sich fortwährend erneuern, diese immerwährend in Fluss und Bewegung befindliche Welt ist seine Domäne. Die Schwingungen des Lichtes, die Ausstrahlungen der Farbe, lauter fast unfassbare Phänomene, gewinnen bei Liebermann Form und Gestalt. Oft grenzt seine Ausdrucksweise an Manier, er scheint bizarr, grotesk, flüchtig und skizzenhaft, und doch ist er ein inbrünstiger Verehrer der Natur, ein geistreicher Subjektivist. Trübner erscheint dagegen einseitig, aber in gewissem Sinne gründlicher, methodischer, sachlicher, als einer, der nicht ruht und rastet, bis er seine Aufgabe von allen Seiten erfasst und gelöst hat. Wie lange beschäftigt er sich schon mit dem Problem, Grün in Grün zu malen in unendlicher Abstufung

Reinhold Lepsius. Porträt

dieser einen Farbe vom grellsten, giftigsten Grün bis in die schwärzlichsten Nüancen und einschmeichelndsten Molltöne. Es gibt Leute, die seine Landschaften nicht sehen können, ohne sich nicht sogleich an Spinat zu erinnern, während ihn andere gerade um dieser Farbe willen lieben. Seine Verehrer nennen sie grüne Freuden, seine Gegner grüne Greuel. Trübner ist einer der vielumstrittensten modernen Künstler, und doch gab es einmal eine Zeit, wo ihn alle aus-

Max Liebermann. Der Reiter am Strande

nahmslos bewunderten. Ein gar feines Bildchen, zumeist auch auf satte grüne Töne gestimmt, stammt von Toni Stadler.

Hans Thoma verehren wir am meisten als Landschafter. In seinen Figuren hält er nie ganz, was er verspricht. Man wird ein Bildchen wie „Eine alte Geschichte“ nicht ohne Verwunderung und mit leisem Lächeln in den Mundwinkeln betrachten können, so naiv unbeholfen wirkt es. Aber etwas daran ist doch wunderhübsch, die Landschaft. Diese ist es auch, die uns bei seinem grossen Bilde „Paradies“ entzückt. Alles Sichtbare: Licht, Luft, Raum, Farbe ist deutlich hervorgehoben, dabei ohne Absicht vorgetragen, alles Handwerksmässige, Ausgeklügelte, ja selbst das künstlerisch Gesetzmässige verhüllt, ganz einfach, als müsste alles so sein. Man denkt nicht an

das Bild selbst, sondern freut sich an der Erscheinung. Bei Haider ergeht es uns ebenso. In der Ausstellung wirkt er so unmodern wie Thoma. Die Stellung dieser Beiden zu ihrer Umgebung veranlasst uns zu einer bildlichen Vergleichung. Sie erscheinen uns wie ein paar biedere Landleute in ihrer alten volkstümlichen Tracht unter lauter modisch gekleideten Leuten.

Julius Paul Junghanns. Am Brunnen (Abendstimmung)

Wieder ganz im impressionistischen Sinne behandelt die Figur im Zusammenhange mit der Landschaft Uhde. Seine „Mädchen im Hausgarten", offenbar ein Stück aus dem eigenen Heim, sind eine mit vieler Liebe und feinem malerischem Empfinden behandelte Freilichtstudie. Der Worpswedener Vogeler sucht eine gewisse Stimmung zu suggerieren durch eine etwas altertümlich anmutende Behandlung, ebenso Sohn-Rethel. Es ist dies ein Versuch, den toten Punkt des Impressionismus zu überwinden. Diese Aufgabe gelingt Stuck in seiner „Susanna". Hier ist eine Freilichtstudie in ganz subjektivem Sinne zu einer starken dekorativen Bildwirkung umgeschaffen, ein schöner Frauenakt in einer Hülle von blauem Licht und Lüften. Noch näher steht uns allerdings „Die Gratulantin", das kleine braune Mädchen mit den Rosen in den Händen. Stuck hat sich in dieses Köpfchen mit warmer Sympathie und echter Malerfreude an der Erscheinung versenkt. „Olga" heisst er einen prächtig gemalten Kopf einer mit phantastischem Putz gezierten Schönen.

Emanuel Hegenbarth. Die kranke Dogge

In poesievoller Weise verbindet Hengeler figürliche Darstellungen mit entsprechenden landschaftlichen Motiven. Seine Bildchen sind kleine Kabinettstücke, die man in einem behaglich eingerichteten Raum jederzeit gerne um sich sieht, weil sie eine in sich harmonisch abgerundete kleine Welt darstellen. Gerade dieser Umstand macht uns solche Schöpfungen lieb und wert, bringt sie uns oft näher als noch so fleissig studierte ausgeklügelte Werke.

Otto Sohn-Rethel. Junge mit Schafen

Die kleinen feinen Genrebildchen der niederländischen Meister Terborch, Metsu, Netzscher haben auch in der Sezession ihre Verehrer. Man kann nicht Borchardts „Häusliche Szene“ betrachten, ohne sich dieser Meister zu erinnern. Die rhythmische Bewegung des Tanzes, das Spiegeln, Schimmern, Flirren seidener Kleider bei künstlichem Lampenlichte reizte Albert von Keller, die verführerische Erscheinung einer Tänzerin zum Ausgangspunkt eines interessanten malerischen Problems zu nehmen. Er hält sich aber dabei ziemlich an ein bestimmtes Modell mit individueller Pose und persönlichem Ausdruck. So hat ihn auch die berühmte Schlaftänzerin Madame Madeleine G. gefesselt. Noch einen Schritt weiter als Keller geht Ludwig von Hofmann in seinem Bildchen „Flammentanz“, in dem er die Erscheinung ganz ins Ornamentale übersetzt. Ähnlich auch Julius Diez, dessen Ausdrucksweise vor allem durch den Charakter der modernen Illustration bedingt und bestimmt wurde.

Der Impressionismus konnte sich der Landschaft und der farbigen Erscheinung der Tiere bemächtigen, der menschlichen Figur gegenüber hat er nicht die gleichen Erfolge aufzuweisen. Er betrachtet sie nur als eine Relation im Zusammenhange mit anderen Gegenständen, nichts weiter. Dies hat zur Folge, dass unter der Herrschaft dieser Anschauungsweise die Wertung der Form ganz bedeutend gesunken ist. „Es kam dem Maler nicht darauf an, die Figuren um ihrer selbst willen zu malen: sie sollten ihm lediglich als Experimentierobjekte für Lichtwirkungen dienen. Die Figur also durfte im Raum keinen anderen Anspruch erheben als ein Stuhl oder ein Baum. Sie war der „homo sapiens Linné“, musste sich aber hüten, von ihrer Sapienz Gebrauch zu machen oder ein höheres, geistiges Interesse zu verraten, als etwa ein Kohlkopf oder ein Schrank. Die Figur musste sich

Hans Borchardt. Häusliche Szene

Albert von Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

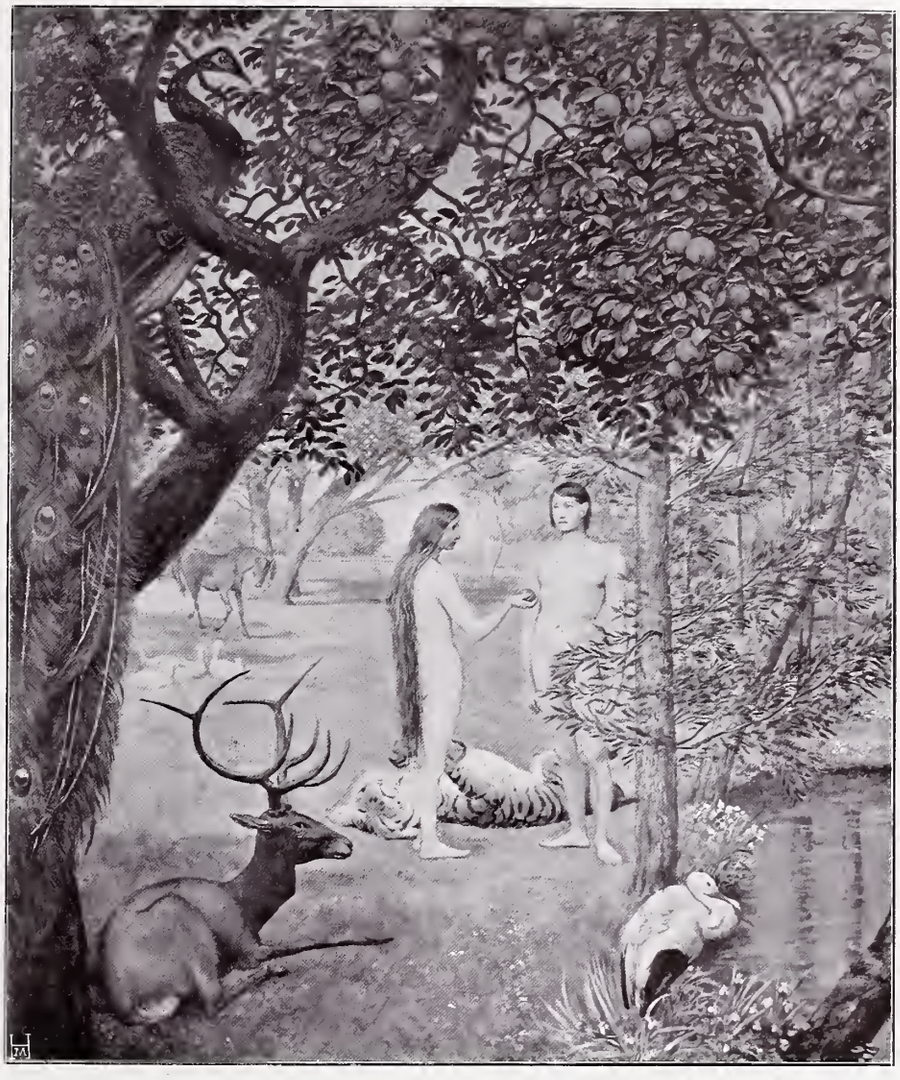
Tänzerinnen

Adolf Hengeler pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Ein Konzert

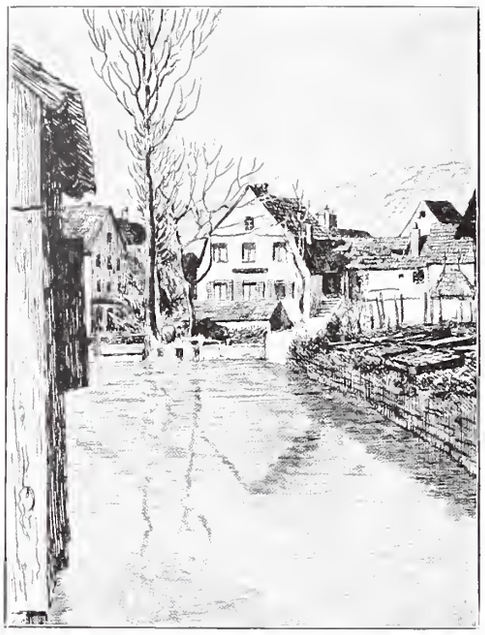
still halten und sich alles gefallen lassen. Als es aufkam, die Sonnenlichter zu malen, die sich durch ein Laubdach stehlen und auf dem Boden einen so reizend spielenden Tanz aufführen, da setzte man auch Figuren unter die Bäume. Das Licht macht natürlich nicht Halt vor ihnen, und wenn ein solcher Lichtklecks auf ein Gesicht traf, so sah es jedesmal aus, als habe das



Hans Thoma. Paradies
(Photographie-Verlag der Photographischen Union in München)

Licht eine Ohrfeige ausgeteilt. Es hängt mit diesem Herabdrücken der Figur unter das landschaftliche Milieu zusammen, dass die Maler vorzogen, den Menschen in seinen gebundeneren Daseinsformen zum Gegenstand zu nehmen. Millet hat nur Bauern gemalt, und so hat die ganze Richtung das vegetative Dasein des Menschen bevorzugt. Hier sind denn harmonische, ja höchst bedeutende Wirkungen erzielt worden. Die Verkehrtheit tritt aber da hervor, wo der dargestellten Figur ein freieres Dasein eignet, wo sie selbständige geistige Bedeutung besitzt oder wo ihre Wiedergabe Selbstzweck ist, wie im Porträt. Hier das Äusserliche und Akzessorische bevorzugen, heisst einen Menschen als Gedankenstrich zwischen Kostümstücke und Möbel, zwischen Bäume und Himmel setzen. Es ist mir ein Porträt erinnerlich, auf dem dicht neben dem Kopfe

der in einem Garten stehenden Figur ein beleuchteter Lampion gemalt war, der das Auge blendete. Will man solche Effekte malen, so ist es ein Unsinn, ein Porträt dazu zu missbrauchen.“ In dieser Weise lässt sich Karl Neumann in seinem Buche „Im Kampfe um die neue Kunst“ aus. Seine Argumentierung ist vollständig zutreffend. Man betrachte nur in der Ausstellung eines der beiden Porträts von Trübner, den Postillon oder das Porträt einer weissgekleideten Dame im Freien, um einzusehen, wie unmöglich es ist, die Probleme der Freilichtmalerei auf dieses Gebiet hinüberzuspielen. Die Schwierigkeit, bei dem fortwährenden Wechsel des Lichtes wie hier in der grasgrünen Umgebung die grünen Reflexe auf dem Gesichte festzuhalten, ohne die Klarheit der Form total zu verwischen, ist enorm gross. Ein solches Gesicht wirkt wie eine Sonnenuhr, wo man die Zeit an dem Schatten der Nase ablesen kann. Ein anderer Versuch von Klimt, das Bildnis einer Dame in violettem Kleide, sucht mit grosser Bestimmtheit den körperlichen Eindruck festzuhalten, obwohl Luft, Licht, der Sessel, in dem sie ruht, überhaupt die ganze Erscheinung in einen leichten, zarten, farbigen Duft aufgelöst ist. Diese Auffassung gibt mehr eine ungemein feinfühlige malerische Interpretation der blossen Daseinsform. Natürlich liegt auch hier die Gefahr sehr nahe, bei solcher Überfeinerung in der Wiedergabe der Eindrücke alles Gefühl für die Realität der Dinge zu verlieren. Unsere Bildnismaler sind Subjektivisten, sei es nun nach der Seite blosser malerischer Darstellung der Objekte oder nach der Seite des Ausdruckes, der Charakteristik individuellen Lebens. Levier legt alles Gewicht auf die malerische Lösung, Habermann, Heilemann und Lepsius, alle gehen im Grunde von derselben Auffassung aus, die Erscheinung so reizvoll und eigenartig als möglich zu repräsentieren. Samberger geht auf seinem alten Wege weiter. Der Kopf oder vielmehr das Gesicht ist für ihn alles.

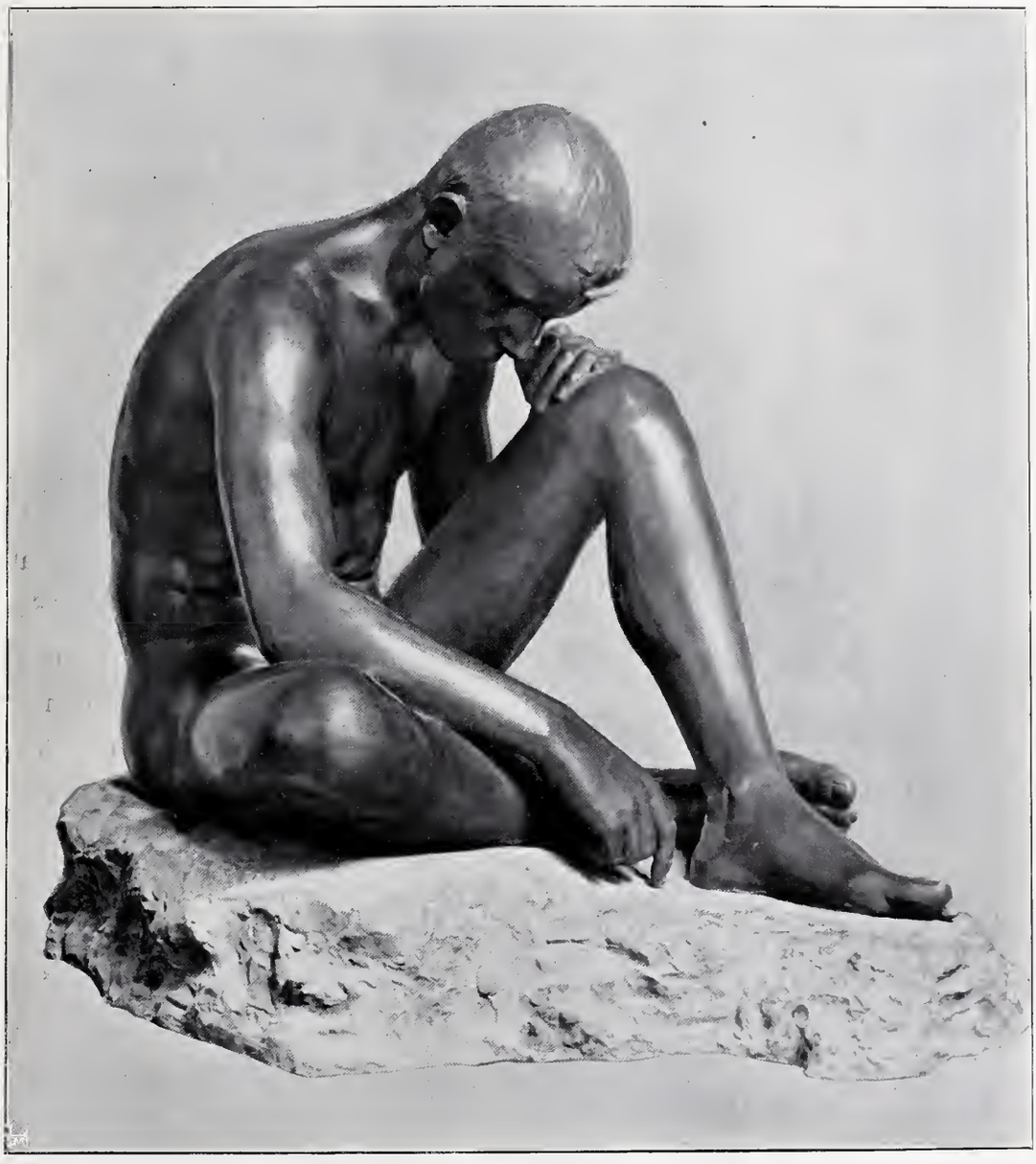


Leopold Graf von Kalckreuth. Künzelsau
(Nach einer Original-Radierung)

In der Graphik, dem ergiebigsten Arbeitsfelde der Moderne, bietet die Ausstellung des Künstlerbundes wenig, für uns kommt nur Kalckreuth in Betracht. Dieselbe klare Anschauungsweise und plastische Gestaltungskraft, wie sie in manchen seiner früheren Bilder hervortrat, eignet auch seinen Radierungen.

Toni Stadler. Sommerabend

Kalckreuth ist einer der wenigen Maler, die ein starkes Gefühl für die Form an den Tag legen, ohne von der malerischen Erscheinung zu abstrahieren. Er geht in seinen Zeichnungen immer auf das Wesentliche aus, die blosse Daseinsform, sozusagen der Knochenbau der Objekte tritt hervor. Auch in der Wiedergabe der Landschaft ist er struktiv, er gibt klar und deutlich die



August Hudler. Träumer (Bronze)

Situation. Neben Kalckreuth wird Otto Greiner viel bewundert. Greiners Vorzüge liegen nach der technischen Seite. Einfach verblüffend wirkt eine Federzeichnung, das Porträt eines römischen Herrn.

Die plastische Abteilung in dem neuen zweckmässig eingerichteten Oberlichtsaale enthält von der aufblühenden Münchener Plastik wenig hervorragende Arbeiten. Mehrere Marmorbüsten von Wrba und Hermann Lang, das ist alles. Neben diesen stilvollen grosszügigen Arbeiten kommt Bermanns Prinz-Regentenbüste u. a. nicht recht zur Geltung. Eine viel bedeutendere plastische

Arbeit ist Opplers Büste eines Fischers aus der Normandie. Unter den grösseren Werken steht August Hudlers Bronzefigur „Der Träumer“ obenan, nicht im Sinne der hier so beliebten etwas manierierten Bronzeplastik, sondern als ein mit warmem Naturgefühl empfundenes Werk. Ein nackter Jüngling sitzt auf der Erde, verträumt, in sich verschlossen. Nach aussen vollkommen ruhig, wie sich eben das Körpergefühl äussert beim Zustande latenten oder in ruhiger Betrachtung verweilenden Lebens. Die ganze Form ist der Ausdruck dieses ruhigen Gefühls, sie fliesst weich und sanft dahin ohne Hemmung und Härte. Der Eindruck ist der eines harmonisch im Raume begrenzten Körpers, einer in sich ruhenden geschlossenen Einheit, einer Welt für sich, die eines Menschen mit ganz individuellen Zügen und persönlichem Leben.

Louis Tuaillon. Stier (Bronze)

Hudler lebte früher in München und ist gegenwärtig in Dresden tätig. Eine gleichzeitig mit dieser entstandene Figur wurde auf der heurigen Kunstausstellung in Dresden mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Zwei so vortreffliche Werke nebeneinander zu schaffen, zeugt von ausserordentlicher Kraft des künstlerischen Empfindens. Wir haben bereits früher einmal in unserer „Deutschen Plastik“ („Kunst unserer Zeit“ Jahrg. 1900 II) auf diesen Künstler hingewiesen.

Zum erstenmal treten bei uns die beiden bekannten Berliner Tierbildhauer August Gaul und Louis Tuaillon mit einer Kollektion ihrer Arbeiten auf. Die Tierplastik hat bei uns nie dieselbe Aufmerksamkeit erregt und jene Förderung durch Liebhaber gefunden, wie z. B. in Frankreich. Und doch verdiente sie mehr in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses gerückt zu werden, ganz besonders für das Gebiet der Kleinplastik. Gaul beweist uns durch seine trefflichen Bronzen, welch reizvolle Wirkungen eine geschickte Hand erzielen kann. Er erweist sich als ein scharfer Beobachter der Tiere. Mit ausgesprochenem Stilgefühl versteht er es, überraschend lebendige Züge plastisch zu verewigen. Tuaillon ist schon durch seine Amazone bekannt. Eine kleine Nachbildung in Bronze befindet sich in der Ausstellung. Doch ist der Eindruck ein anderer, der besondere Reiz des Originales lässt sich nicht übertragen. Tuaillons grosszügige Formgebung erkennen wir am besten in einer prächtigen Kleinbronze, einem Stier.

Alexander Oppler.
Fischer aus der Normandie (Gips)

ZUM
70. GEBURTSTAGE PAUL THUMANNS

VON

BRUNO WOLFF-BECKH

Paul Thumann feiert am 5. Oktober d. J. seinen siebzigsten Geburtstag. Als Sohn eines Lehrers 1834 in Tschaksdorf in der Lausitz geboren, hat er sich mit seltenem Zielbewusstsein und anhaltendem Fleiss zu der Höhe eines bewunderten Künstlers und hochangesehenen Akademielehrers emporgearbeitet. Mit Gymnasialkenntnissen ausgerüstet und von seinem malerisch ebenfalls begabten Vater im Zeichnen vorgebildet, ging er in seinem fünfzehnten Lebensjahre in das berühmte kartographische Institut von Karl Flemming in Glogau in die Lehre. Dort wurde er ein tüchtiger Kartograph und Topograph und sparte als solcher soviel, dass er mit 19 Jahren die Berliner Akademie beziehen konnte, um unter Holbein zu studieren. Von dort ging er nach zwei Jahren nach Dresden und trat in das Atelier Julius Hübners ein. Mehr als von seinen Lehrern lernte er jedoch durch das Studium von Museen, Welt und Menschen und durch Umgang mit dem damals in Dresden lebenden Pauwels und anderen. Neben dem Studium lithographierte und illustrierte er fleissig und erwarb sich dadurch seinen Lebensunterhalt, in derselben Weise, wie es vor ihm auch Adolf von Menzel tat und bald nach ihm Anton von Werner. Schon 1855 entstand Thumanns

Akademie-Professor Paul Thumann

erstes Bild, eine hl. Hedwig für die Kirche in Liegnitz. Nachdem er sich 1860 mit einer jungen kunstsinnigen Dame aus der englischen Aristokratie vermählt hatte, ging er nach Leipzig und wurde dort von Ernst Keil als Illustrator der „Gartenlaube“ fest angestellt. Von dort siedelte er nach einigen Jahren nach Weimar über, um noch einmal bei Pauwels lernend sich zu vervollkommnen, und wurde dort schon 1866 selber Akademielehrer. Grössere Reisen führten ihn nach Siebenbürgen, Ungarn, Paris, London und wiederholt nach Italien, 1870 auch nach dem Kriegsschauplatz. Nachdem der Künstler schon lange einen Weltruhm als Illustrator besass und als solcher fast vergöttert wurde, begann er in Weimar sein Hauptwerk als Maler, die berühmten fünf Lutherbilder für die Wartburg, die er jedoch erst in Dresden, wohin er 1870 zurückkehrte, vollendete. Namentlich hat der Künstler in seinen Bildern „Luther vor dem Reichstag zu Worms“ und „Luthers Unterhaltung mit den Schweizer Studenten im Bären zu Jena“ Werke von köstlicher Frische und Lebenswahrheit geschaffen und sich als ganz hervorragender Kenner des Reformationszeitalters gezeigt. Nachdem er 1875 als Akademielehrer nach Berlin berufen worden, wandte er sich als Maler einer antikisierenden Richtung zu, indem er antike Stoffe gewissermassen ins Deutsche übertrug und mit so heiterer Anmut behandelte, wie es etwa Goethe auf literarischem Gebiete getan hat. Obwohl Thumann auch hiermit einen gewaltigen Erfolg errang, namentlich mit seiner „Unaufmerksamen Schülerin“, mit „Sommerzeit“, „Liebesfrühling“ und vor allem mit seinen „Parzen“, und trotz seiner etwa 3000 Illustrationen zu Berthold Auerbachs Kalender, Frauenliebe und -Leben, Heine, Rattenfänger, Vaterunser usw., so sieht er doch selber sein Hauptlebenswerk in den fünf Lutherbildern. Im Jahre 1887 legte Thumann sein Berliner Lehramt nieder und verlebte die nächsten Jahre zumeist in Italien, bis er 1892 ein Meisteratelier an der Berliner Akademie übernahm, dem er noch jetzt mit Eifer vorsteht. Eine „Madonna“ von ihm wurde vom Kaiser von Russland erworben. Im Jahre 1879 erhielt er die kleine goldene Medaille, 1880 wurde er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, 1886 erhielt er als Akademielehrer den Roten Adlerorden und 1902 den Kronenorden III. Klasse. Von Hause aus von guter Gesundheit, ist Thumann noch flott bei der Arbeit und gedenkt, uns auf Grund älterer Studien noch manches Werk zu bescheren.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7305